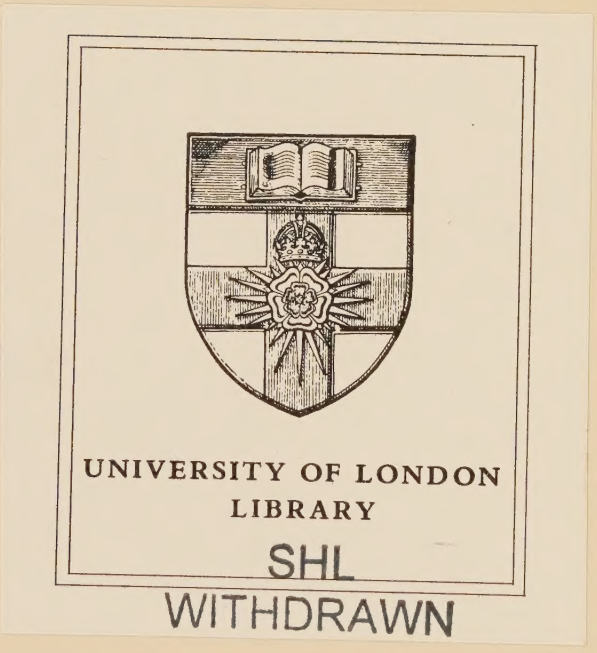
PR [Be - Giornale]



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/giornale-storico-della-letteratura-italiana_1961_138

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

VOLUME CXXXVIII
1961

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - N. SAPEGNO - A. SCHIAFFINI
G. VIDOSSI

VOLUME CXXXVIII

SHL
WITHDRAWN

1961
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

PROPRIETÀ LETTERARIA

WITHDRAWN

STABILIMENTO GRAFICO MODERNO - TORINO - 1961

INTRODUZIONE ALLA POETICA DI GIULIO CESARE SCALIGERO

La fedeltà a regole e a modelli letterari ormai consacrati dall'uso e l'obbedienza a una disciplina stilistica particolarmente severa: perseguita, direi, fino alla mortificazione di ogni scatto e di ogni trasalimento del sangue e sempre pronta a trasformarsi in un'esplicita condanna di tutto ciò che sembri sottintendere una scelta troppo istintiva o avventurosa del gusto, tendono inevitabilmente a collocare in una luce ambigua e sfocata e a toglier rilievo e nettezza di contorni alla fisionomia dello Scaligero. Pur nell'ambito di un'esperienza così mediata e libresca mi sembra tuttavia che di qualche accento più intenso e personale e di qualche episodio costruito su un nucleo di predilezioni e di scelte meno prevedibili si possa parlare nel caso di alcuni testi marginali come i *Poëmata* (1).

Va sottolineato innanzitutto il disporsi delle fonti secondo costanti particolarissime del gusto e una scelta dei propri « esemplari » che non è lecito supporre affidata al caso. Un riesame delle letture dello Scaligero

---

(1) Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, *Poëmata omnia, in duas partes divisa*, in Bibliopolio Commeliniano, MDCXXI. Le citazioni nel testo si riferiranno sempre all'ed. del 1621; e, di regola, alla *Prior pars*, salvo nei casi in cui di volta in volta sarà indicato diversamente. Tale edizione è preceduta da altre stampe anche parziali: del 1546 (Lugduni, apud G. et M. Beringos), del 1574 (a cui provvide il figlio Giuseppe Giusto), del 1591 e del 1600; *Nova epigrammata* (Parisiis, apud M. Vascosanum, MDXXXIII), *Lacrymae* (ib., MDXXXIV), *Heroes* (Lugduni, apud S. Gryphium, 1539), ecc.

Lo stesso Scaligero redasse un elenco delle proprie opere edite e inedite: vedilo in *Epistolae et orationes*, Hanoviae, apud Guilielmum Antonium, MDCIII, pp. 225-27.

suggerisce intanto il nome di Ovidio: a cui subito si pensa per la trama di certe annotazioni: « Silet aequor, silet aether » (in Ovidio, *Metam.*, VII, 187: « Inmotaeque silent frondes: silet umidus aër ») ; e per certe metafore: *caeruleus ros* (in Ovidio, *Fast.*, I, 312, *caelestis*); *animi rubigo* (cfr. *Tristia*, V, 12, 21; ma anche Marziale, V, 28); e, forse più fruste e sbiadite ma di un'insistenza cromatica ancora ovidiana, *niveus olor*, *aurea voluptas*, *manus eburnea* (e si rammentino le variazioni, innumerevoli, sul tema *nix-flamma*: or sì or no coincidenti con quelle analoghe care ai petrarchisti contemporanei) (1); o magari per gli aggettivi preziosi, fuori del comune: *rosidus*, *racemifer*, *florilegus*, *flexipes*, *spumigena* (e si pensi ad alcuni epiteti di Bacco e di Apollo: *bimater*, *nyctelius*, *clarius*; per i quali ad ogni modo si potrà vedere anche qualche « elenco » nell'antologia degli antichi epigrammi latini) (2).

Questa predilezione per le voci insolite o rare e, per così dire, dotate d'un loro potere autonomo di suggestione, va anche sottintesa all'interesse dello Scaligero per altri autori: Plauto, ad esempio: di cui egli dimostra di conoscere assai bene la straordinaria ricchezza del vocabolario e ai cui testi ricorre spessissimo come a

---

(1) Sui rapporti tra il petrarchismo e la lirica contemporanea in latino resta ancora molto da indagare. È abbastanza facile segnalare il « De Delia » di M. A. Flaminio (*Carm.*, *I*) come un tentativo di rifacimento della petrarchesca « Chiare, fresche e dolci acque »; o certe poesie del Naldi: che appunto nella rielaborazione di motivi petrarcheschi « fanno testimonianza del reciproco influsso fra la letteratura volgare e latina, così caratteristico per quel periodo » (P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 385-6); ma ci sono anche dei casi in cui la memoria tradisce perfino il lettore più diligente. Può avvenire così che un Pesenti, trascrivendo « una graziosa fantasia » inedita del Bembo (in questo « Giornale », LV, p. 354), annoti che il poeta « non poteva certo ispirarsi » per essa « ad alcun modello antico ». Antico no, forse; ma all'epigramma latino « In Pana, et Amorem certantes » di Ercole Strozzi, sì (cfr. in *Carminum liber* di E. e T. Strozzi, ed. Aldina, Venezia, 1513, « Epigrammatum libellus », p. 83). Figurarsi poi a slargare l'orizzonte fino alla lirica in volgare.

(2) P. Burmann jr., *Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poëmatum*, Amsterdam, 1759-73, vol. I, p. 9.

una sorta di « Fiera » *ante litteram* (1). Ed ecco : « Liberali cantione, Vinula, venustilla, Liberaliore gutto, Vinulo venustulo » (cfr. l'*Asinaria*, I, 3, 69-70 : « Compellando blanditer, Osculando, oratione vinnula, venustula » ; e cfr. Ariosto, *Carm.*, II, « De Eulalia ») ; e ancora : *motitare* ; *senticetum* ; *loripes*, *ridibundus*, *oculicrema* : costruito sul modello del plautino *oculicrepida* (*Trin.*, IV, 3, 14) ; e si cfr. la *Pasicompsa* dello Scaligero con quella del *Mercator* (2). E Petronio e Apuleio (« el

---

(1) Come già il Panormita : cfr. V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 6ª ristampa, a c. di A. Vallone, 1956, p. 128 ; e il Pontano : che ha sempre pronta la citazione plautina ed è attentissimo a certe « verborum deductiones » del commediografo latino (cfr. I. I. Pontani, *De sermone libri sex*, ediderunt S. Lupi et A. Risicato, Lucani, in aedibus Thesauri Mundi, 1954). Nel poemetto « Urania » (lib. IV, v. 78) il Pontano non esita a far sua la definizione di Plauto come « parens » della lingua romana (cito dall'ed. dei *Carmina*, a c. di B. Soldati, Firenze, Barbera, 1902 ; vol. I, p. 119 ; e cfr. R. Spongano, in « Convivium », n. 4, 1948) : definizione che già parecchi secoli innanzi aveva avuto un certo successo : cfr. M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1911-1931, vol. I, p. 604. L'influenza di Plauto sul linguaggio del Poliziano è stata documentata dal Serafini (*Come lavorava il Poliziano*, in « Giornale italiano di filologia », 1950, pp. 337-46 ; in particolare pp. 342-45).

Per la fortuna di Plauto nel periodo immediatamente precedente a quello che qui interessa, basteranno le indicazioni del Burckhardt, in *La civiltà del Rinascimento in Italia*, 3ª ed., a c. di G. Zippel, Firenze, Sansoni, 1921, vol. I, p. 296 ss.

(2) Come teorico, nei *Poetices libri septem* (*Historicus, Hyle, Idea, Parasceve, Criticus, Hypercriticus, Epinomis.* Ad Sylvium filium. Lione, 1561 : apud Antonium Vincentium ; p. 148, c. 1), lo Scaligero assegna il primo posto fra i commediografi latini a Terenzio anziché a Plauto : « nos pluris hunc » (Terentium) « quam Plautum, facimus ». Ma, in pratica, preferirà sempre, d'istinto, la « libertà » di Plauto alla « regolarità » di Terenzio : di cui, in fondo, non ama il « quotidianus sermo » (*ib.*, p. 357, c. 1) : *ancillula*, *grandiusculus*, *pauperculus* ; e da cui tutt'al più ricaverà un *pytisare*. Si tratta, certo, di una contraddizione tra la « teorica » e la « poetica » dello Scaligero : confermata, del resto, dal fatto che in molti altri casi egli cita con lode Plauto ; e tenta di dimostrare che la differenza tra lo stile dei due commediografi (per quanto legittimamente possa indurci, da un punto di vista soggettivo, a una valutazione positiva o negativa dell'uno o dell'altro) è pure giustificata obiettivamente, « storicamente », dalla differenza delle condizioni in cui essi operarono e dei fini che si proposero : « Plautinae personae... non ad discendam sermonis puritatem eo confluebant, sed ad animum risu ac iocis re-

ingenioso Apuleio ») : oltreché per certi diminutivi che in qualche caso sembrano sostituire le forme ordinarie del sostantivo o dell'aggettivo (*morula*, *facula*), anche per dei verbi « nuovi » come *cantillare*. E Seneca e Marziale : per la scelta del vocabolo tecnico, pungente, ancor più che per gli idiotismi. Soprattutto Marziale, « el primogenito de la agudeza » : a cui lo Scaligero si rifà direttamente per la struttura e l'invenzione dei suoi epigrammi (lodatissimi dai secentisti e spesso ristampati o compresi in questo o in quel florilegio e presi a modello da parecchi autori di *emblemata*, *encomia*, *epitaphia*) (1) ; e che il lettore dei *Poëmata* rammenterà per la scelta di aggettivi come *tetricus* (Marziale, IV, 73 ; VII, 88 ; e *pas-*

---

laxandum » (*ib.*, p. 148, c. 1) ; e dà una certa animazione dialettica alla pagina, discutendo il pro e il contro del suo giudizio sotto gli occhi del lettore (« Cur igitur nos pluris hunc quam Plautum, facimus? Propterea quod... », *ib.*). È però una di quelle contraddizioni più apparenti che sostanziali ; che si risolvono senza difficoltà in termini di poetica, nell'unità viva d'una poetica la cui fisionomia e i cui limiti si desumeranno anche dagli « errori » o dalle lacune della teoria e dal contrasto, appunto, fra la teoria estetica e la pratica del gusto. Ogni altro tentativo di risolvere sul piano puramente teoretico questo tipo di perplessità e di contraddizioni fra la teoria estetica e i giudizi sui singoli autori e le singole opere non può che dare risultati insoddisfacenti ; come si constaterà rileggendo, ad es., le pagine dedicate allo Scaligero da A. Buck (in *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1952) : in particolare per la difficoltà di giustificare teoreticamente le considerazioni del virgiliano Scaligero su Seneca (p. 159 n. 175). (Noto qui tra parentesi che in più d'un punto del cap. « Sprache und Stil » il Buck sembra rifarsi a certe indicazioni di R. C. Williams, in « Modern Philology », nov. 1920).

(1) B. Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Disc. XX, XXIII e *passim*. E cfr. *Flores epigrammatum*, Lutetiae, 1555, 1 ; *Amphiteatro*, Hannoviae, 1619, 1 ; *Anthologia seu Florilegium Graecolatinum : hoc est Veterum Graecorum Epigrammata*, a. c. del Megiser, Francoforte, 1611, per alcune versioni dello Scaligero ; J. Gaddi, *Elogia historica*, Florentiae, 1637, p. 200 ; ecc. Si veda in proposito J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1935, pp. 64-65.

Si rammenti che nei suoi epigrammi lo Scaligero si era proposto di conciliare Catullo e Marziale ; uno stile « non artificioso », nobile, pieno, rotondo e delle invenzioni « nuove e argutissime e inattese » (*Epistolae etc.*, cit., p. 232) ; e che proprio lui, « regolista », non aveva esitato a scrivere di sé in quella stessa pagina : « ... nullum omnium hominum imitatus, praeter me ipsum ».

sim; rarissimo, ad es., nel Pontano: cfr. *Hendecasyllaborum liber primus*, XXXII, v. 17; e nei suoi contemporanei: v. Fracastoro, *Carm.*, « Ad M. A. Flaminium et Galeatium Florimontium »; si tenga presente però che i francesi avevano *tétricité*: che i dizionari respingono ma che ricordo d'aver letto nello Chapelain); e per l'uso metaforico di altri: *gemmeus*, *carnifex*; e in qualche caso per una citazione o un riferimento più esplicito: « bella carmina » (Marziale, II, 7).

La ricerca linguistica dello Scaligero ha del resto i suoi momenti più intensi in due direzioni opposte: in primo luogo, là dove egli chiede in prestito ad autori solitamente cauti e misurati, come Cicerone, Orazio, il « suo » Virgilio e gli storici e i grammatici, non solo la citazione scolastica d'obbligo (da Virgilio: « date lilia plenis... », *Poëmata*, p. 428; « spirabile lumen », p. 503; da Catullo: « Celsa, Iuppiter, et laboriosa », per il catulliano « Doctis, Iuppiter, et laboriosis »; « Carbonarius ille, quem videtis », per « Phaselus ille, quem videtis »; « Fidelissime Romuli nepotum » o « Facundissime Romuli nepotum », per « Disertissime Romuli nepotum », etc.) (1), ma anche una nomenclatura più libera e mossa e delle parole comuni o meno comuni che, ritagliate e isolate dal contesto, si direbbe riacquistino un loro sapore di novità: ad apertura di libro: *ingruere* (caro anche al Pontano: cfr. *Ecloga II*, v. 114; e si veda del Calcagnini, *Carm.*, I, « De calendis aprilibus »), *stupere* con l'accusativo (cfr. *Aen.*, II, 31) (2); *acerra*; *ausa*

(1) A questo tipo appartengono tutti i riferimenti elencati da K. Pomeroy Harrington, in *The Manes Catulliani of J. C. Scaliger* (« The Classical Journal », n. 8, maggio 1932, pp. 596-610). D'altra parte, il desiderio di dimostrare che Catullo è il « maestro » dello Scaligero, vieta al Pomeroy Harrington di dare il giusto peso ad altri fatti del linguaggio scaligeriano; e, ad es., di avvertire quanto siano già lontani dal gusto del poeta latino alcuni dei diminutivi che registra a p. 610 del suo studio.

(2) Nel periodo tardolatino questo fenomeno aveva riguardato anche altri verbi (cfr. P. De Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, 2ª ed., Paris, Les belles lettres, 1924, p. 69, n. 4); e le ragioni di esso erano state varie e complesse né sempre avevano coin-

(per imprese audaci; e, sebbene il latino dello Scaligero non abbia alcun rapporto con il latino cosiddetto volgare o popolare, non dimentichiamo che per quest'ultimo si può indicare, appunto, un *ausare*) (1); *cymbium* (su cui lo Scaligero intesse una serie di divagazioni filologiche: v. in *Epistolae etc.*, cit., pp. 98-104); *ventosae alae* (cfr. *Anth. vet. lat. epigr. et poëmatum*, cit., vol. I, p. 183: dove sono anche citate le fonti: Virgilio, Properzio, Ovidio); *flosculus* (un sostantivo in voga, del resto, tra i poeti suoi contemporanei: dal Castiglione al Flaminio); *siticulosus*, ecc.; per non dire dei diminutivi cari a Catullo: *aureolus*, *mollicellus*, *pallidulus*, *aridulus*, *languidulus*, *frigidulus* (lo Scaligero preferisce però *gelidulus*) (2). In secondo luogo, là dove lo scrittore rivolge la sua attenzione al lessico dei *poëtae veteres*: di cui rammenta bene (e cita, ad esempio, nei *Poëtices libri*) i passi riportati da Cicerone e altri autori posteriori. Ed ecco: *blandiloquentia* (a cui i primi umanisti avrebbero preferito *suaviloquentia*); *corallina labra* (cfr. anche in *Anth. vet. lat. epigr.*, I, p. 653, *labra corallina*; che è ad ogni modo un'immagine consueta ai petrarchisti contemporanei: del Bandello, ad es., si potrebbero citare parecchie pagine: « Cantar il biondo, crespo crine, e quella »; « Madonna, i bei vostr'occhi chi rimira », ecc.: e si sa ch'egli ebbe una certa dimestichezza con lo Scaligero durante il periodo del comune « esilio » in terra di Francia (3); si veda, inoltre, del Fascitelli, *Carm.*, « In

---

ciso — come qui — con quelle che già nel latino classico avevano determinato una tendenza analoga. Si vedano in proposito le osservazioni di C. Mohrmann (*Quelques traits caractéristiques du latin des chrétiens*, in *Miscellanea G. Mercati*, Ed. Apostolica Vaticana, 1946, vol. I, p. 456; ora in *Études sur le latin des chrétiens*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 21-50).

(1) C. H. Grandgent, *Introduzione allo studio del latino volgare*, trad. di N. Maccarone, Milano, Hoepli, 1914, p. 16 e p. 22 sgg.

(2) Si veda anche il riferimento catulliano citato dal Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Pisarri, poi Milano, Agnelli, 1739-1752; vol. I, p. 180).

(3) F. Picco, *I viaggi e la dimora del Bandello in Francia*, in *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino,

Sabellam Romanam puellam lepidissimam »: « Labella, non labella, sed corallia Saxis tenella in candidis ») ; *recentare* ; *nocticolor* ; o a quello proprio degli uomini di scienza: familiare al naturalista, al botanico Scaligero (abituato a fare i conti con la terminologia medica e coi neologismi spesso fantasiosi e di singolare efficacia rappresentativa ma non sempre ortodossi dei suoi colleghi botanici). Di fronte ad aggettivi come *sapphirinus*, *ianthinus*, *glaciatus*, *rorulentus*, si capisce come il Bandello, nel sonetto « Miracol di natura qual maggiore » dedicato appunto allo Scaligero, abbia potuto esclamare: « ... e Febo *in l'erbe* appare! » ; ed è quasi inevitabile che si pensi ai testi scolastici o scientifici tradizionali: da Marziano Capella (1) a Columella e da Plinio giù giù fino al « Valeriano » del Giovio: per quell'amore geloso del particolare, della cosa vista e per certi risultati d'una straordinaria purezza: « rosida luna » : seppur sempre ancorati a un'esperienza letteraria intricata e composita (2). O anche al latino del Petrarca (si veda, ad

---

Bocca, 1912; in particolare p. 1118 e n. 2; p. 1132; p. 1149. Vi si accenna fra l'altro ai comuni mecenati (Costanza Rangone Fregoso); ai rapporti con altri letterati (l'Usperto, il Beroaldo); e (p. 1106) al regolare invio di libri al Bandello da parte del « fedele » Manuzio. Si veda inoltre V. Hall jr., *Life of Julius Caesar Scaliger* (1484-1558), Philadelphia, The American Philosophical Society, 1950; in particolare p. 128 sgg.

(1) Che anche nell'insegnamento delle arti liberali nel Medio Evo « mag... die Anregung gegeben haben »: M. Schanz, C. Hosius e G. Krüger, *Geschichte der römischen Litteratur*, München, Beck, 3ª ed., 1907-20, vol. IV, 2, p. 168 e n. 2.

(2) Ai cinquecentisti più ligi Plinio (così come Seneca e Apuleio: e lo Scaligero ne dà atto nei *Poëtices libri*) poteva ancora apparire troppo libero e incline « ad peregrinum »: « ...his et Plinios addebat, quod essent in scribendo similes, figurisque et graecis vocibus cupidius ac insolenter uterentur » (P. Criniti, *De honesta disciplina*; ed. del 1554, cit. dal Garin nel I vol., p. 83, dell'Ed. Naz. dei Classici del Pensiero Italiano, dedicato ad alcuni testi di G. Pico della Mirandola; Firenze, Vallecchi, 1942; e cfr., nella stessa collana, Serie II, vol. 2, P. Del Riccio Baldi, *De honesta disciplina*, a c. di C. Angeleri, Roma, Bocca, 1955). Né si può dire che il Crinito fosse insensibile alle voci della modernità: cfr. J. Burckhardt, *op. cit.*, vol. I, p. 283, n. 2. Si pensi, d'altra parte, al giudizio ancora sfavorevole del Tasso su Marziale (v. A. Sainati, *La lirica di Torquato Tosso*, in « Annali della

esempio, la citazione petrarchesca in *Poëmata*, p. 429) e dei primi umanisti: in cui sopravvivono certe sprezzature d'impronta medievale, ma come isolate e disperse in una trama linguistica d'una classicità più ferma e scontrosa (1). E, infine, al latino dei « ciceroniani » del Quattrocento; e a quello dei suoi contemporanei, dal Fracastoro all'Equicola: che via via introducono voci e modi stilistici che anche lo Scaligero prediligerà (ricordo a caso una *Zusammensetzung* del Biondo: *flavifuscus* (2);

R. Scuola Normale Superiore di Pisa », 24, 1913, p. 83 n. 3). Per il giudizio di altri cinquecentisti sugli autori latini che s'è avuto occasione di citare nel testo, cfr. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, Teubner, 1898, p. 778, n. 1.

Per la fortuna di Plinio nel periodo immediatamente precedente si tenga conto dei dati riassunti dal Sabbadini (*Le edizioni quattrocentistiche della S. N. di Plinio*, in « Studi italiani di filologia classica », VIII, pp. 439-48); e v. G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l' « Arcadia » di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, p. 105 e n. 11. Non mi riferisco qui alle versioni di Plinio in volgare: anche perché si sa quale conto dovessero farne già i contemporanei più adusati alle eleganze del latino (v. B. Migliorini, *Latino e volgare nel Quattrocento*, in « Lettere italiane », ottobre-dicembre 1954, p. 327).

Sarà utile in ogni caso aver sott'occhio i dati contenuti in alcune opere di carattere generale: del Sabbadini (*Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, 1905-14); e del Manitius (*Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, Leipzig, 1935); e almeno alcune note particolari: U. Bosco (in questo « Giornale », CXX, pp. 65-119; in particolare: per Plinio e Seneca, p. 97; e per gli altri autori che qui interessano: p. 66 sgg. per Plauto e Terenzio; p. 107 sgg. per Ovidio; e cfr. B. L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, cap. VIII); G. Billanovich (in « Studi petrarcheschi », I, 1948); e inoltre: per Seneca, G. A. Levi (in « Atene e Roma », 39, 1937), A. Bobbio (in « La Bibliofilia » 1941, pp. 224-291) e M. Serafini (in « Convivium », 1947, n. 2); per Tibullo e Catullo, B. L. Ullman, *op. cit.*, capp. V e VI (e v. in « Classical Philology », XXIII a XXVII).

(1) Di « empirismo » e di « scapestrataggine linguistica e stilistica », soprattutto per « l'infiltrazione di elementi volgari nella lingua antica », parla V. Rossi, *op. cit.*, p. 78, a proposito dei primi umanisti. Si avverta comunque che la ricerca filologica dello Scaligero (eccettuato, come si vedrà più avanti, qualche raro fatto sintattico), pur nella sua spigliatezza e nella sua vivacità, non è mai rivolta in direzione di un ipotetico uso parlato del latino.

(2) Blondii Flavii forliviensis, *De verbis romanae locutionis*, in *Scritti inediti o rari di Biondo Flavio*, a c. di B. Nogara, Poliglotta Vaticana, 1927.

e si pensi alle invenzioni verbali d'un Pontano) (1); ma, direi, con qualche cosa di meno teso e vibrante e come se, in un primo momento, il loro compito sia soltanto quello di raccogliere e mettere insieme il materiale grezzo che altri più tardi dovrà utilizzare. Ecco perché si dovrà essere estremamente cauti anche là dove il confronto dei testi sembri particolarmente suggestivo: come nel caso degli autori più liberi e irregolari del Cinquecento (2) o magari del « secentismo » di certi poeti del Quattrocento: così istintivo e occasionale, senza appigli in una problematica davvero prebarocca (3); e allo stesso modo converrà distinguere attentamente la ricerca filo-

(1) Anche queste invenzioni verbali, però, hanno nel Pontano una loro compostezza, forse un po' molle ed elegiaca, ma d'una purezza ancora classica: ben lontana dal ritmo febbrile e smanioso di quelle dello Scaligero; e quasi sempre son legate alla novità dell'oggetto, della cosa rappresentata e che ne è l'occasione: erbe, frutta, animali di specie rara o insolita per la poesia (*res* non *verba*...); o sono un vezzo particolarissimo delle odicine catulliane, degli *Hendecasyllabi* (i suoi « numeri catulliani »: cfr. *Hend.*, Lib. II, XXXVII, v. 7; ed. cit.). E perfino qui, in fondo, con una varietà di effetti e di risultati e con una gamma cromatica abbastanza limitata: anche nel caso dei famosi diminutivi; e in quel cavarsela così spesso con le enumerazioni e le ripetizioni. Varrà la pena, perciò, di rileggere qualche suo giudizio su autori cari allo Scaligero; e misurare così la distanza che lo separa dal gusto tardocinquecentesco; ad es., questo su Marziale: « ...Sunt tamen dicta eius in universum arguta suptiliterque conquisita; abstrusae sententiae eaedemque rarae, falsae, aculeatae; inventio vero maxime acuta; verba autem praecipue accomodata » (I. I. Pontani, *De sermone etc.*, cit.). Dove non è nemmeno il caso di sospettare una frattura tra « estetica » e « poetica », tra giudizio critico e *poieîn*, quale può cogliersi viceversa nell'opera dello Scaligero. Cfr. R. J. Clements, *Literary Theory and Criticism in Scaliger's « Poëmata »*, in « Studies in Philology », LI, pp. 561-84.

(2) « Possiamo porre sullo stesso piano la celebre pagina contro i regolisti degli *Eroici furori*,... e affermazioni bizzarre del Berni e e del Lando, e propositi di modernità enunciati dai prologhi del Lasca e di altri commediografi? » (M. Fubini, in questo « Giornale », CXXX, p. 378).

(3) Tenuto conto delle note precedenti del D'Ancona e del Croce, si veda ora G. Getto (*Sulla poesia del Cariteo*, in questo « Giornale », CXXIII, pp. 53-68): « ... rispetto alla poesia barocca, si troverà che » la poesia del Cariteo, del Tebaldeo, dell'Aquilano « in un'apparente identità di tecnica, di ricerca di concetti e di antitesi, di allitterazioni e di bisticci » (e si tratta ancora di allitterazioni e di bisticci più che di vere e proprie *adnominationes* o paronomasie, come vor-

logica dello Scaligero da quella di un Giovio : che a prima vista si direbbe altrettanto ansioso di novità e di modernità (ed ecco certi cromatismi pelle pelle ; e i soliti diminutivi : *bellulum*, *villula*, *locellus*, *arbusculae*... ; e aggettivi come *amarulentus*) ; e viceversa è sempre sul punto di scivolare nel giuoco, nel divertimento letterario in margine a un'esperienza ancora tutta classica e rinascimentale (1). Si arriva così ai veri e propri neologismi ; alla riproduzione di voci greche, alla maniera, diciamo, d'un Marullo ; e a una specie di « verborum deductio » che per molti aspetti anticipa certe idee del Ronsard, del du Bellay, dell'Estienne (e si ha in ciò un indizio dell'influenza esercitata dallo Scaligero sull'ambiente letterario in cui fiorì la *Pléiade*) (2). Né sempre,

---

rebbe il Curtius) rivela in realtà la presenza di un gusto « aulico e cortese » ben diverso « dal senso avventuroso e musicale che la civiltà barocca porterà in questi schemi espressivi » (p. 62).

(1) V. Cian, *Gioviana*, in questo « Giornale », XVII ; per quel che qui interessa, pp. 287-93.

(2) Dati lessicali analoghi a quelli segnalati nei *Poëmata* dello Scaligero fanno capolino anche nelle rime del suo compagno d'« esilio », il Bandello (di cui del resto lo Scaligero loda — in *Heroes*, « Matthaeus Bandellus » — l'arte magistrale e insolita) : *nubifero*, *somniferi papauri* (il Sannazaro aveva preferito *sonnacchiosi papaveri* : cfr. F. Flora, *Iacopo Sannazaro*, in « Pegaso », ottobre 1930, p. 486 ; e G. Folena, *op. cit.*, p. 164) ; *placenta* (cfr. Pontano, *Ecloga VI*, v. 42 e *passim*) ; *buconi*. (E si sa che il Bandello fu un lettore attento di autori latini non classici : da Paolo Diacono al Biondo ; v. L. Di Francia, in questo « Giornale », LXXX, p. 89 sgg.). Dati che, beninteso, sorprendono ora riaffiorando nelle rime del Bandello ; ma che non ci saremmo stupiti di trovare — indicativi d'una situazione culturale e poetica diversa — ad es. nel Sannazaro. Si tratta, qui, più che di una crisi linguistica operante in profondità, di una « variante » in seno alla poetica umanistica del primo Cinquecento e dell'avvio verso una poetica manieristica. Qualche indicazione sull'uso di neologismi, tecnicismi e (soprattutto nel genere « ditirambico ») nomi composti, da parte di scrittori barocchi, si può vedere in B. Migliorini, *Panorama dell'italiano secentesco*, in « Rassegna della letteratura italiana », gennaio-marzo 1956, pp. 44-45 (cfr. ora la sua *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960).

Per il problema delle « origini » della *Pléiade* si può rinviare all'*Histoire de la Pléiade* di H. Chamard ; ma per quello dei rapporti tra i letterati italiani e l'ambiente in cui essa fiorì converrà ancora tener conto dei contributi particolari : da quello del Flamini (in *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti 1895 :

secondo il precetto oraziano, « pudenter », « parce », da fonte greca. Ecco infatti: *hirticapilli*: per cui, oltre all'*hirtipili* di Paolo Diacono si potrà ricordare l'*hirsuti horripilique* del Pontano (*Ecloga I*, v. 26); *tauricordis* (in Prudenzio, ad es., *tauricornis*); *crepericrepus* (da cfr. con *cauricrepus*; e si tenga presente che *creperum* è

---

che sottolinea oltretutto — pag. 214 — la presenza di « locuzioni e vocaboli anticati o fuori dell'uso classico » nel linguaggio di alcuni scrittori di quegli anni: Beroaldo, Quinziano, Lemaire de Belges, Mellin de Saint-Gelais), a quelli successivi di altri studiosi: Piéri, Vianey, Picot, Villey, Tilley, Tracconaglia, De Nolhac, Hauvette, Fucilla, Simone, Rizza, ecc. (particolarmente interessanti sono le considerazioni sull'influenza del Trissino: di E. Preston Dargan, di F. Neri; e cfr. G. Getto, *Un capitolo della letteratura barocca: Gabriello Chiabrera*, in « Lettere italiane », gennaio-marzo 1954, p. 69. Si veda anche un cenno sui rapporti Angeriano-Scaligero-Ronsard in J. Hutton, *The Greek Anthology etc.*, cit., pag. 170; e gli studi rabelaisiani di L. De Santi, in « Revue des études rabelaisiennes », 3, 1905 e 4, 1906; cfr. però V. Hall j., *Life etc.*, cit., p. 91 nota 9 e p. 115 sgg.). Ma il problema del dare e dell'avere tra lo Scaligero e l'ambiente letterario francese contemporaneo va ancora approfondito; e potrà rendersene conto agevolmente chi abbia la pazienza di rileggere gli studi citati (e magari il paragrafo XVI della *Life etc.*, cit., di V. Hall jr.: che a p. 140, n. 2, rinvia allo studio dello Chamard — v. III, p. 138 — e se la cava annotando un po' frettolosamente: « Needless to say Scaliger's *Poetics* influenced Ronsard »); o, almeno, consulti il lucido riepilogo di L. Anceschi: *Le poetiche del Barocco letterario in Europa* (in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959; in particolare pp. 520-23). Si avverta d'altra parte che qualche studioso, come il Bray, ha forse insistito troppo, come *terminus a quo* dell'influenza dello Scaligero, sulla data di pubblicazione dei *Poëtices libri*, usciti postumi nel 1561 (cfr. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, ed. del 1957, pp. 255 e 257-8). Anche i *Poëtices libri*, viceversa, erano da tempo (almeno in parte) noti nella cerchia scaligeriana: basti ricordare le annotazioni dello stesso Scaligero in *Epistolae etc.*, cit., p. 222 sgg., p. 226 e *passim*. Né è a dire che sia da trascurare l'influenza di altri testi già prima dati alle stampe: ivi compresi quelli in versi, dagli *Epigrammata* agli *Hymni* (cfr. *Epistolae etc.*, cit., p. 232, p. 234, p. 237 sgg.; e *passim*).

L'errore è tanto più grave in quanto, prima di tutto, può indurre il lettore dei *Poëtices libri* a collocare quest'opera accanto ai trattati del regolismo e del classicismo della seconda metà del Seicento anziché, com'è giusto, alle soglie del Manierismo; in secondo luogo può far supporre che lo Scaligero *poeta* sia tributario del du Bellay: come afferma il Pomeroy Harrington (*op. cit.*, p. 607), senza pensare che Joachim du Bellay aveva appena nove o dieci anni quando lo Scaligero incominciò a pubblicare i suoi primi *poëmata;* e solo intorno al 1548 fece il suo ingresso nella vita letteraria.

parola dotta, erudita, presto disusata) (1); *florisucculus*; *ululocapiterotator* e *femorigena* (che già il Marullo aveva derivato dal greco nei suoi *Hymni*). E i modelli saranno suggeriti di volta in volta dai *poëtae veteres*: Ennio (*saxifragus*, *imbricitor*; lo Scaligero ha però *imbrifer*), Lucrezio (*altivolans*, *frondifer*, *silvi-* e *fluctifragus*, ecc.), Accio (*horrifer*); ovvero (ma più raramente) da quelli della tarda latinità (2): in cui è frequentissimo l'uso del sostantivo in senso metaforico anziché in quello proprio (*desertor*: che lo Scaligero usa nei *Poëmata*, in un momento di sconforto, riferito a se stesso: « desertor et transfuga ») ; il ricorso alle forme « derivate » del sostantivo e dell'aggettivo (*rosella*, *morula*; *munuscula*) (3), ai « tecnicismi » (*aurigari*), agli astratti (4): che egli giu-

(1) Cfr. il *Glossario* del VII sec. citato da C. PASCAL nella sua *Letteratura latina medievale*, Catania, Battiato, 1909, p. 192.

(2) Il SERAFINI, *op. cit.*, p. 345, cita tra le fonti del Poliziano Solino e lo Pseudo-Gallo.

(3) Cfr. *Poesia latina medievale*, a c. di G. Vecchi (Parma, Guanda, 2ª ed., 1958, p. 48 e p. 338).

In proposito si veda A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris, Hachette, 1928, pp. 274-5. Vedine un elenco, se non nelle pagine più note del Rönsch, in P. MONCEAUX, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, Paris, Leroux, 1901-1920; vol. I, p. 446 sgg. e note (una lettura assai istruttiva anche perché potrà darci la misura della distanza che ci divide ormai, dopo tante indagini e tante discussioni sul Barocco, dal tempo in cui si pretendeva di scoprire un presagio dell'Hotel de Rambouillet e del preziosismo — cfr. *ibidem*, vol. V, p. 300 — dietro ogni fatto stilistico appena appena insolito: indipendentemente dalla problematica ad esso sottintesa). Per alcuni diminutivi si tenga conto però delle ipotesi esposte in « The Classical Review », Nuova Serie, 1953, 2, pp. 107-109.

Sulla « rilettura » di testi latini non « classici » da parte degli umanisti, cfr. E. NORDEN, *op. cit.*, p. 777.

(4) Vedine un breve elenco in O. BARDENHEWER, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1914, vol. II, p. 385; e nel MONCEAUX, *op. cit.*, p. 446 n. 5 e sgg. In particolare per il contributo di Tertulliano e Cipriano alla formazione di un linguaggio « nuovo », si cfr. le tesi tradizionali (v. O. BARDENHEWER, *op. cit.*, vol. I, pp. 69-70: con riferimento anche all'opinione del Norden: p. 69 n. 1) con quelle più recenti, riassunte dalla MOHRMANN (in *Miscellanea Mercati*, cit., vol. I, pp. 437-8; in *Études etc.*, cit., p. 146 sgg.: con riferimento anche all'opinione dello Schrijnen).

dica talora «duriuscula», ma che dovrà pur accettare nei suoi *In libros de Plantis Aristoteli inscriptos commentarii*: *duritia*, *crassitudo*, *flessuositas*, ecc.; e agli aggettivi composti o pseudocomposti (*salutifer*, *florilentus*; *vulnificus*: che lo Scaligero ha nel primo dei suoi *Hymni* — in *Poëmata*, *Pars altera* — e può esser confrontato col *vulnipotens*, ad es., di un Sedulio Scotto) (1). Scelte lessicali che (soprattutto quando si trasformano in vere e proprie parole-chiave: *tetra sors*, *terrifici tumultus*, *convulsae nubes*, *fulmen coruscum*, *velivolae*

Per un discorso più generale e che riconduca a unità da un punto di vista filologico questi dati (che si son considerati qui soltanto come testimonianza di una «poetica» e secondo le linee metodologiche suggerite, non solo teoricamente, ad esempio, dal Getto), si vedano le indicazioni dello Schiaffini, in *Problemi del passaggio dal latino al volgare* (in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Soc. Tip. Edit. Modenese, 1959); e, per i dati lessicali segnalati qui sopra, in particolare pp. 704-6; assai suggestivo è anche il confronto proposto tra certe tendenze del latino popolare e il gusto «espressionistico» dell'arte tardo-antica: p. 702.

(1) Cfr. il *De rectoribus christianis*, a c. di S. Hellman, in *L. Traubes Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters*, vol. I, 1, München, 1906.

Per questo e altri tipi di *Zusammensetzung*, cfr., dello stesso Scaligero, *In libros de Plantis etc.*, cit., p. 43, cc. 1-2; e si veda K. Neff, *Die Gedichte des Paulus Diaconus*, in *L. Traubes Quellen etc.*, cit., vol. III, 4, München, 1908: p. 161, nota al v. 37 sgg.; p. 203, nota ai vv. 7-10.

Frequenti i composti in *-fer*; da cui si ebbero anche dei verbi: ad es., *mortiferare* (v. in A. Harnack, *Der pseudocyprianische Traktat De Aleatoribus*, in *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, a c. di O. von Gebhart e A. Harnack, V, 1, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1888; p. 49, n. 2); cfr. però il *mortificare* cit. dallo stesso Harnack, in *Der pseudocyprianische Traktat De singularitate clericorum*, in *Texte etc.*, cit., Nuova Serie, IX, 3, p. 39, Leipzig, ecc., 1903: e si veda C. Mohrmann, *Quelques traits etc.*, cit., p. 450; la *Préface* agli *Études etc.*, cit., p. VIII; ed *ibid.*, p. 58 sgg.; p. 92 sgg.; e in *Die altchristliche Sondersprache in den Sermones des hl. Augustin*, Nijmegen, 1932, p. 193, p. 237 e p. 254 sgg. Inoltre, G. Cremaschi, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova, 1959, p. 48.

Per l'impostazione generale del problema, sia pure nei limiti in cui qui può interessare, mi sono stati particolarmente utili la prolusione di G. Cremaschi, *La lingua latina del Medioevo* (in «Aevum», 1957; soprattutto pp. 432-37); il manuale (assai chiaro anche per un profano e ricco di sintesi suggestive) del De Ghellinck, su *La litté-*

aquae, sidera subterlabentia caelo, ecc.) (1) acquistano un rilievo particolarissimo per il contrasto con una sintassi singolarmente docile agli schemi tradizionali. Accanto alle parole prese a prestito da Plauto non si troverà certo l'infinito finale plautino, non si troveranno altre «irregolarità» sintattiche non accettate dai classici; e della libertà e della vivacità della sintassi quattrocentesca (2) resta appena qualche traccia; ad es., nel-

---

rature latine au Moyen Âge (Paris, 1939); e della Mohrmann, oltre alle pagine già citate, il volumetto *Latin vulgaire, Latin des chrétiens, Latin médiéval*, Paris, Klincksieck, 1956 (cfr. in «Aevum», 1958, p. 207 e p. 397). Inoltre, pur da «estranei ai lavori», si son tenuti presenti gli ammonimenti dell'Amatucci (v. in «Aevum», 1957, p. 191); e del Marouzeau (in «Revue des Études latines», 1946, p. 66).

(1) Cfr. K. Burdach, in *Aus Petrarcas ältestem deutschen Schülerkreise*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1929 (*Vom Mittelalter zur Reformation, Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, vol. IV).

Più cauto dello Scaligero, M. G. Vida ammonisce: «... fas Graiugenum felicibus oris Devehere informem massam, quam incude latina Informans, patrium iubeas dediscere morem»: «nec *vero* haec penitus fuerint ignota, suumve Agnoscant genus, et cognatam ostendere gentem Possint, ac stirpis nitantur origine certa». Ammonimento che andrà ricollegato con l'altro: «Ergo ipsum ante alios animo venerare Maronem, atque unum sequere, utque potes, vestigia serva. Qui si forte tibi non omnia sufficit unus, *Adde illi natos illo quoque tempore vates*» (*De arte poetica libri tres*, ed. francese di R. Stefano, 1527: contemporanea all'ed. romana di L. Vicentino; la prima è quella cremonese del 1520). Si noti che l'«apprezzamento» virgiliano del Vida potrebbe essere sottoscritto, in teoria, anche dallo Scaligero; ma nel Vida è confermato, in pratica, anche da altri aspetti, propriamente stilistici, del suo *poieîn*: il che non può dirsi invece nel caso dello Scaligero. Il confronto tra le due poetiche sembra confermare la validità della definizione che di quella del Vida ha dato il Toffanin, in *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1929, p. 52: «la prima e, in realtà, l'ultima *Arte poetica* del rinascimento»; che del resto si può cfr. con quella precedente del Borinski, riportata ad es. dal Buck, *op. cit.*, p. 144.

Noto qui di sfuggita che il gusto della «verborum deductio» induce lo Scaligero in certi casi a delle divertenti divagazioni filologiche; e a delle congetture non prive di acume e d'una paradossale sottigliezza sui possibili rapporti tra il lessico greco e quello tedesco o fenicio (v. *Epistolae etc.*, cit., pp. 54-57).

(2) Si vedano le indicazioni fondamentali dello Spongano in *Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte* (*La prosa letteraria del Quattrocento*), Firenze, Sansoni, 1941; e, in un'altra direzione, del

l'uso dell'aggettivo: che è posto or prima or dopo il sostantivo secondo le consuetudini e lo spirito del volgare anziché del latino classico; in quello dell'avverbio: che nel definir l'azione tende ad usurpare l'attenzione del lettore anche rispetto al verbo (ce n'è, anche qui, di insoliti, come *altrinsecus* o *luculenter*); e nei legamenti e nelle congiunzioni: per cui il periodo risulta costruito secondo un criterio esornativo piuttosto che logico-strutturale. Particolarità che, d'altra parte, sono sempre fissate e come raggelate nella solennità e nel fasto d'una *elocutio* che si fonda più sulla varietà e la quantità degli ornamenti e dei vezzi che su una solida trama architettonica.

Una prima, sommaria ricognizione del linguaggio e della tecnica espressiva dello Scaligero lascia dunque intravvedere nella sua opera dei motivi di inquietudine e di scontento e un desiderio di novità e di modernità, che incrinano qui e là la superficie compatta, levigata, del suo classicismo cinquecentesco; e introducono in esso un elemento di perplessità e di dubbio, il presentimento di un pericolo da sventare, di una sordità ostile della materia, che non si lascia modellare e piegare tanto facilmente. O, per dir meglio, della vita stessa: che a un tratto scompiglia ed elude con le sue insidie e la sua brutalità i calcoli e i disegni del letterato.

Lo Scaligero è ancora fedele, per molti aspetti, al mito umanistico dell'armonia, della « perfetta usanza »; ma sa bene che esso può avere un significato solo se si creda davvero a una sorta di equilibrio instabile, miracoloso, tra i sensi e l'intelletto, tra la realtà della vita e quella dell'arte: e, in pratica, solo alla parola, a una ricerca stilistica autonoma, fine a se stessa, a un sentimento nuovo, quasi superstizioso, della potenza magica della parola (a una considerazione « estrinseca delle for-

---

Segre, in questo « Giornale », CXXX, pp. 145-177. Anche qui, ad ogni modo, sarà utile tener presenti i suggerimenti metodologici dello Schiaffini (oltre alle pagine già citate, cfr. *Momenti di storia della lingua*, Roma, Studium, 2ª ed., 1953).

me, *verba* e non *res* », per usar le parole del Garin) (1), riesce ad affidare il compito di restaurare *in extremis* quell'ordine e quell'equilibrio che si direbbero ormai sul punto di sfuggirgli. E in questo difendersi, in questo rifugiarsi in un mondo fuori del tempo, in una sua patria ideale, in cui sì e no potranno sopravvivere i suoi idoli: e solo a patto di rinunciare a ogni influenza immediata sulla realtà, proprio nel momento in cui essa si fa più ostile e sfuggente; in questo risolvere tutti i problemi della vita nel giro dei propri interessi e delle

---

(1) E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, vol. III, p. 379. Cfr. F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959, p. 143: un primo, importante motivo che distingue la poetica dello Scaligero è la fede nella « potenza ed efficacia dello stile ». Annota il Buck (*op. cit.*, p. 152): « Das Werkzeug, dessen sich der Dichter bei der Nachahmung bedient, ist die Sprache ».

Scrive lo Scaligero nella « Praefatio ad Divam Constantiam Rangoniam » per i *Poëmata* (v. in *Epistolae etc.*, cit., pp, 17-18): « Nihil enim aliud est Poesis, quam rerum imago » (e in questa « imago » è come un'eco delle incertezze e delle oscillazioni dello scrittore: che è ormai alle soglie del Manierismo e dovrebbe scegliere, ma non sempre sa farlo, tra un'immagine aderente e immediata della realtà naturale e una « trascrizione » di essa in termini di « manierismo » letterario; tra una soluzione ancora « umanistica » del problema dei rapporti vita-arte, sensi-intelletto, e una soluzione unilaterale, polemica, strettamente razionalistica di tale problema: di un razionalismo, voglio dire, che a poco a poco si farà più esigente e tenderà ad assorbire in sé o, se non altro, ad eludere tutte le « richieste » dell'irrazionale); « ... quam rerum imago quaedam decora atque apta concinnitate humanas mentes rubigine ac taedio detergens ». Nell'Epistola I, « Carlo Sevino » (*ib.*, pp. 1-7) e nella V, « ad Sylvium filium » (*ib.*, p. 27), lo Scaligero ha cura inoltre di rammentare al lettore che la poesia è stata in ogni tempo lo *strumento* più efficace della filosofia e della religione (i profeti, il Salvatore...), dell'ambizione degli uomini d'arme e dei governanti; e che la poesia è « unum solatii genus... cuius in recessu iucundissimae oblivionis pleno curas omnes doloresque deponere ». Infine, solo la poesia può « componere... fluctuantem animum » (si noti sempre questa preoccupazione di « moderari... summa humanitate » ogni impulso irrazionale; e si badi che sottolineando la parola *strumento* s'è voluta richiamare l'attenzione del lettore sulla differenza che corre tra questo primo moralismo razionalistico e — dopo la parentesi del Barocco e i primi tentativi arcadici e muratoriani, cioè appena postbarocchi, di « difesa della poesia »: che in fondo aggiungono ben poco alla « difesa » scaligeriana — il razionalismo, diciamo, di un Quadrio).

proprie ambizioni filologiche e, direi, secondo i principi di una morale « ontologicamente » letteraria, è il primo indizio e la testimonianza d'una crisi ormai in atto (« Nam quanquam Romae externum me barbara tellus Extulerit: tamen inde ad eam mens me appulit audax, *Et civem fecit, quantum ad linguam attinet ipsam.* Nam ipse Romanus lingua in patria est peregrinus, Moribus antiquis tam distans more suo, quam Longe est verus homo a ficto et vivente cadaver »; *Poëmata*, p. 5) (1).

Si pensi al tema tradizionale, caro ai petrarchisti contemporanei, della vita che fugge, dei « neri » giorni insidiati dalla morte; e al motivo, ad esso collegato, della sorte « nimica », della fortuna « aspra e molesta ». È un tema che anche lo Scaligero riprende variamente nei *Poëmata*; e su cui anzi ritorna spessissimo, con una sua curiosa, monotona insistenza. Ora, quando egli scrive, ad esempio: « Interea ancipiti tantarum in turbine rerum Si qua mihi dubios verset fors improba casus... » (p. 436); e: « Mihi mors omnia. Vita probro est » (p. 510); o lamenta che « insuavia multa sunt In vita hominum » (p. 444); e chiama ingannevoli la letizia e la gioia (p. 467) e crudeli i numi (pp. 508-9) e « carnifices » le « curae » (p. 464): subito il lettore avverte il pretesto, il giuoco letterario, senza appigli in una cronaca interiore: appena un'occasione, insomma, perché l'autore possa sottolineare, sullo sfondo d'un generico pessimismo, ancora privo in realtà di ogni tremore e di ogni trepidazione, la « virtù » del proprio mestiere, di un'*ars* che forse potrà riscattarci dal dolore e dal caos. Ed ecco il repertorio messo insieme a freddo, la domanda retorica: « Sic vitae precium est mori? » (p. 449; un luogo comune abusatissimo: cfr., ad es., del Castiglione, *Carm.*, « De morte

(1) L'immagine del *fictus homo* da cfr. col vero e del *cadaver* da cfr. col vivo sarebbe piaciuta al Burdach (si rammenti, ad es., la sua interpretazione di *defuncta* come *deformata*, in una lettera di Cola di Rienzo; e le sue tesi, ben note, sui concetti di « rinascita » e di « riforma »: v. *Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, trad. di D. Cantimori, Firenze, Sansoni, 1935; in particolare p. 22).

Raphaelis pictoris ») ; « Post exilia, post neces, Post servitium, post fugam, Post praecipites minas, Post iras Genii mei » (p. 458 ; e, per questo tipo di enumerazione, si cfr. del Bandello « Vorrei, mia Donna, com'i vostri rai »). E il riferimento inerte, convenzionale, ai testi del petrarchismo contemporaneo : « Sed meipsum ; modo quem miserum sub carcere caeco Mortalis vitae... relinquis » (p. 435 ; si cfr. dell'Ariosto « Spirto gentil, che sei nel terzo giro », v. 61, sul modello del *Trionfo d'Amore*, *IV*, 164 ; e del Bembo « Alma cortese che dal mondo errante » : « Perché piuttosto me non hai disciolto Da questo grave mio tenace incarco?... Aprasi per men danno a l'angoscioso Carcere mio rinchiuso omai la porta » ; e si veda dell'Alamanni « Sonno, che spesso con tue levi scorte ») ; « Mors mala, mors, ah mors raptarum infamia rerum » (pp. 497-8 ; si cfr. del Bembo, *ib.* : « O disavventurosa acerba sorte ! O dispietata intempestiva morte ! O mie cangiate e dolorose tempre ! » ; e, per contrasto, il « Mors, optima rerum » del Petrarca, in *Africa*, VI, 900 ; quanto alla replicazione o epanalepsi si vedano parecchi esempi nel *Canzoniere* del Bandello : « Cantar il biondo, crespo crine, e quella », vv. 1-2 ; « O bella man gentile », v. 14 ; ecc.). Infine certe annotazioni sparse qui e là : « Labentis temporis horae... » ; e : « Nos quoque quos stupidos naturae detinet ordo : Quorum animus dubio fortunae fluctuat aestu » ; e : « per casus varios operumque labores »... (pp. 431 e 435) : ed ecco « lo stato faticoso e rio » e il « fallace corso » e il « fuggir del tempo » ed altre analoghe variazioni sullo stesso tema nei lirici in volgare : dal Bembo a Michelangelo, dal Castiglione al Della Casa : fino all'estenuarsi del motivo in un Bernardo Tasso (« O pastori felici ») ; e alle alternative più esterne e meccaniche di un Tansillo (« S'egli è pur ver che piaga antiveduta »), agli interrogativi ansiosi e incalzanti dello Strozzi (« Caddi al primo apparir de' raggi tuoi ») : di cui lo Scaligero sembra anticipare il graduale passaggio dal motivo dello sconforto per un « passato risco », che in fondo non esclude una

estrema possibilità di salvezza e di redenzione, alla « temenza » del futuro, a un sentimento del tempo che già preannuncia la problematica dei secentisti (si pensi a certi scatti giovanili, impazienti, dell'Ariosto contro l'« improba saecli Conditio »; al Bembo, che in *Carm.*, « Benacus », si direbbe voglia dimenticare il passato, considerar finito, concluso, il pericolo delle miserie e dei lutti e riaprir l'animo alla speranza, al vagheggiamento d'un futuro più amabile: « Accipe quae calathis porgunt tibi munera Nymphae... Haud porxisse prius poterant: bella impia bella Pertulimus, dulces et deformavimus agros »; al Navagero, che in *Carm.*, « Vos mihi nunc magnos », sogna una nuova età saturnia: « Aurea tum veniet saeclis melioribus aetas, Felicesque anni »...). E, infine, si confronti ancora quest'immagine dello Scaligero (p. 500): « Morsque avido surda sit una mihi », con l'immagine analoga del Petrarca, nella sestina « Mia benigna fortuna e 'l viver lieto », v. 69; e di petrarchisti come la Colonna (« A che sempre chiamar la sorda morte ») o la Stampa: « Ed ella » (la morte) « si fa sorda al mio chiamare, Schernendo i miei pensier fallaci e folli » (nel sonetto « Io son da l'aspettar omai sì stanca »); motivo ripetuto variamente nella lirica d'amore e in quella encomiastica d'ogni tempo: dall'« o mors, cur mihi sera venis », di Properzio, ai famosi versi di Orazio per Mecenate — e questi appunto ha in mente lo Scaligero delle *Lacrymae* — al « viximus una; Te moriente igitur cur nam mihi vita relicta est » del Castiglione: *Carm.*, « Ereptum fatis primo ».

Senonché, anche in questa trama di immagini e di concetti ormai frusti e sbiaditi, affiorano talora dei motivi che interrompono a un tratto il grigiore e la monotonia della pagina; e, in certo senso, costituiscono la giustificazione delle scelte lessicali meno facilmente catalogabili che s'è avuto occasione di segnalare più su. Ed è, intanto, una coscienza più acuta e pungente della propria sorte terrena, delle vicende e delle « mutationi » senza fine cui sono soggette le cose di quaggiù: « ...Et

lux solvitur in tenebris, Et nox in se recurrit Sic, post vices diei » (p. 471); « Quid fingitis futurum? Ubinam est praeteritum? An quod non est, iuvabit? » (p. 470; e cfr. pp. 3-4). (Si può dire, anzi, che il « De regnorum eversione », in *Poëmata*, *Pars altera*, pp. 300-10 — che nell'edizione del 1591 aveva il plurale: « De regnorum eversionibus » — dia il via alle innumerevoli variazioni sul tema delle « mutationi » dei regni, care ai trattatisti e ai poligrafi della seconda metà del Cinquecento e ai secentisti). E un senso del traslato, dell'immagine « emblematica », che si direbbe già manieristico: ed ecco il vento « hodie veniens, hodie abiturus » (p. 468); e l'alterna vicenda del giorno e della notte; e l'immagine, che sarà così frequente negli scrittori del Seicento, della *ruota*: « Ut rota quae mota semel Per seipsam superat gyros, Sese fugiensque sequensque Suos in se implicat gradus » (p. 461); e il motivo della « circolarità » del tempo: « ... tot orbium rotatus Noctis, et vices diei » (p. 452; si rammenti il sonetto del Góngora « Menos solicito veloz saeta ») : che talora riesce a sommuovere perfino un paesaggio altrimenti immobile e come raggelato: « seu nocte silenti Occupat aethereos supremi *tramitis* ignes Cynthia... seu potius (radiis)... ostentat laetis Sol *tempora* terris » (p. 439). O sarà il motivo autobiografico a suggerire l'immagine d'una realtà dura e angolosa, indocile agli schemi letterari: e si avranno allora i versi per la morte del padre e del fratello; e la poesia « Ad Maturinum Almandinum », che varrà la pena di rileggere per intero (1).

La realtà, dunque, non si lascia « possedere » tanto facilmente; o si leva davanti al poeta indecifrabile e ostile. L'esule, il cortigiano al servizio d'un signore straniero (il « transfuga »: p. 43); il letterato che a stento riesce a farsi inviare dall'Italia questo o quel libro di cui ha bi-

(1) Cfr. anche l'orazione *In luctu filii ad illustrissimum virum Arnoldum Ferronum regium senatorem* (Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1538), sollecitata al Gryfio dall'autore, come cosa che gli era carissima, nell'*Epistola XXV* (v. in *Epistolae etc.*, cit., pagine 125-27).

sogno per non sentirsi tagliato fuori dal mondo della cultura contemporanea (p. 6) (1), vive in anticipo un'esperienza che sarà tanto più spesso degli scrittori della seconda metà del secolo. Rimpiange la gloria e il fasto degli avi (o per dir meglio: di quegli avi che si è finto da se stesso) (2) e li confronta con la sua attuale miseria; ma intanto non sa rinunciare a vivere all'ombra delle corti; e disprezza il volgo, e guarda dall'alto in basso la moltitudine: e sente, ogni giorno più acutamente, il proprio « esilio » in seno alla società, la frustrazione, l'avvilimento del « vertuoso » respinto ormai ai margini della vita attiva e della politica. « Haec ca-

---

(1) Anche dei libri di scienza lo Scaligero lamenta l'« inopia »: v. in *Epistolae etc.*, cit., pp. 127 e 147.

Per questi scambi di libri, cfr. ad es. G. Mercati, *Cinque lettere romane di G. Lascaris dell'a. 1530-31*, in *Opere minori*, vol. III, Ed. Apostolica Vaticana, 1937 (e non occorrerà sottolineare l'influenza del Lascaris sulla divulgazione, anche nell'ambiente in cui operò lo Scaligero, degli studi greci e dell'*antologia greca*: v. J. Hutton, *op. cit.*). E cfr. G. Maugain, *Ronsard en Italie*, Paris, Les belles lettres, 1926, p. 10 sgg.

(2) Chi voglia rifar la storia della « gloriola » dello Scaligero, potrà vedere, oltre alle sue stesse annotazioni autobiografiche (caratteristico in questo senso il « Meum epitaphium », in *Heroes*: « Extulit Italia: eduxit Germania: Iulii Ultima Scaligeri funera Gallus habet. Hinc Phoebi dotes, hinc duri robora Martis Reddere non potuit nobiliore loco »; e si veda in *Epistolae etc.*, cit., p. 229 sgg.; e *passim*), l'*Epistola de vetustate et splendore gentis Scaligerae et Iulii Caesaris Scaligeri vita*, del figlio Giuseppe Giusto (in *Epistolae*, Leida, 1627; e inoltre: G. Schoppe (Scioppius), *Scaliger hypobolimaeus* (Mainz, 1607); J. Bourrousse de Laffore e A. Magen, nei testi della Società d'agricoltura, scienze ed arti di Agen (rispettivamente 1860, 2ª serie, I; e 1873, 2ª serie, 3); V. Hall jr., *The Scaliger family papers* (in « Proceedings of the American Philosophical Society », 92, 1948) e *Life etc.*, cit.

Una testimonianza della sua smania di « pubblicità » sono anche le polemiche con avversari di gran nome: cfr. le sue *Adversus Des. Erasmum orationes duae* (ed. del 1621; Tolosae Tectosagum, apud D. et P. Bosc; 1ª ed., Parigi, 1531 e 1537); e, in *Heroes*, « Des. Erasmo Roterodamo ». Indicazioni particolari sulla polemica Scaligero-Erasmo, in *J. C. Scaliger adversaire de Erasme*, di F. Ferrère, in « La Revue de l'Agenais », 33 a 35. Per la polemica con il Cardano cfr. J. C. Scaligeri, *Exotericarum exercitationum liber XV. De subtilitate, ad Hieronymum Cardanum* (ed. del 1576, Francoforte, Wechel; o del 1592, ib., Eredi del Wechel); e V. Hall jr., *Life etc.*, cit.

nimus sodalibus: Non hispidis, inconditis, Aut rusticis ineptis » (p. 467): « humi repentia verba, Non plebeia tamen » (p. 2). Si direbbe che lo Scaligero sia come in bilico tra il gusto bucolico d'un Flaminio, che ancora non esclude la presenza concreta e la « collaborazione » attiva del « vetulus colonus » della propria villa, che « canet iocosissima carmina » (*Carm.*, « Ad Franciscum Torrianum ») ; e il gusto pastorale già stilizzato e svuotato d'ogni riferimento troppo immediato alla realtà della vita d'ogni giorno del Tasso minore (1) o del Guarini.

L'umanista si è trasformato definitivamente in cortigiano: ma ancora spera o si illude di poter contare qualche cosa, di poter primeggiare ed eccellere nella vita di tutti i giorni: secretario o legato, medico di corte o cronista... Il senso della propria sconfitta tende a convertirsi in una lucida consapevolezza degli inganni usatigli dalla sorte; e la rassegnazione in un atteggiamento di cauto distacco dalle cose del mondo e nel riconoscimento dell'universale miseria dello stato umano. Aver coscienza di ciò, prendere atto dei « volubili fini de le cose » e della malvagità del destino, capire che anche la gloria è appena « l'ombra d'un'immagine di felicità »; ammettere che la sola cosa che conti è per l'uomo « poter fare ogni cosa liberamente » : e che questo appunto gli è negato; significa, è vero, aver perduto quasi ogni speranza in una futura età dell'oro, non creder più, come forse era ancora possibile qualche decennio innanzi, che « cesserà la stagione aspra » : ma, d'altronde, significa anche aver ritrovato un'estrema ragione di vita, aver riaffermato la nobiltà del proprio lavoro di filologo e di scienziato; e, in un certo senso, aver giustificato la poesia come testimonianza di dignità e di grandezza d'animo in un secolo di ferro: sorella della filosofia e della scienza: poiché « etiam vis caelorum, lex, regula, motus, Consen-

(1) Quello, per intenderci, di cui discorre A. Sainati, in *La lirica di T. Tasso*, cit., p. 58, n. 3. Cfr. anche L. Petroni, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », s. II, a. XVIII, nn. 1-2, 1949.

sus pro concentu, nihil est aliud, quam Harmonia, et rythmus, faciesque colorque poësis » (p. 13) (1).

Al graduale distacco dal mondo della politica e al rimpianto per il tempo in cui si poteva guardare a lui giovinetto come a una speranza degli « antichi avi » : « recturus valida fortia regna manu » (cfr. del Sannazaro *Eleg.* II, 2), si sostituisce a poco a poco una sorta di tranquilla indifferenza per quelle ambizioni e per quelle velleità e un segreto disprezzo per le cose della politica. Dal rifiuto del mondo, sentito come una sconfitta, come uno scacco, si passa a una concezione nuova della vita : contemplativa, « nozionale » ; e al recupero d'una saggezza privata che è un po' il rovescio di quella machiavellica (p. 7). Contro la fortuna e le sue « mutationi » anche la previdenza e la discrezione dei politici son destinate a fallire : così come nella lotta contro il tempo anche le imprese più nobili e virtuose devono soccombere e svanire nell'oblio ; ma la poesia ha il potere di combattere contro il destino e i suoi « insulti » ; dà consistenza e realtà agli aspetti più labili e illusori della vita, a « ciò ch'ogni momento suol cangiare » ; promette memoria eterna agli eventi terreni (cfr. il sonetto del Bandello : « Mentre il gran Giulio Scala in alto sale »). « Constanzia » e « ragionevolezza » sembrano aver abbandonato il mondo ; ma il letterato può ancora farle valere in una specie di sopramondo, di sopranatura

---

(1) Dov'è, forse, una reminiscenza di certe antiche dottrine sulla « *caelestis harmonia* » (cfr. G. Vecchi, *Per la storia delle scienze nel Medio Evo*, Bologna, Azzoguidi, 1951, cap. III : « Un testo poetico sull'*Armonia delle sfere* ») ; o almeno delle comuni tendenze pitagorico-esoteriche allora in voga. Cfr. dello stesso Scaligero l'*Epistola I* (in *Epistolae etc.*, cit., p. 3) : « Quid Pythagoras? qui cum silentium sapientiae aut partem, aut aditum existimasset, non alia potiore voce rumpendum censuit, quam quae poetices splendesceret ornamentis » ; ed *ibid.*, p. 28 : « Quippe cum ad commensum illorum corporum atque motuum, qui cientur in caelesti mole, cognoscimus additas ineffabiles aeternarum illarum mentium consensiones : facile intelligimus tam divinae rei specimen esse poesim, quae materias ipsas animet numerosa concordia dissimilium momentorum, quae in levissimae dictionis flexibus continentur ».

creata dall'arte (1). Platone e Aristotile devono ceder le armi; ma il poeta, « nullis exterritus fatis » (p. 439), contrappone la sua virtù alla « lascivia » delle cose che durano solo « un dì ne la vaghezza loro »; e conta su di essa per « componere... Et premere elati turbida facta animi » (p. 500) e « captivas ducere curas » (pag. 447); « componere » e « premere » « tumidos hominum vitae... fluctus » (pag. 500) e, a questo modo, « tempus surripere ipsis Temporibus » (p. 40). Ed ecco la fiducia nella parola, il convertirsi della « persuasione » in « retorica »; e, nel medesimo tempo, quel sapere che si tratta pur sempre di un giuoco, di un sortilegio, di un'amabile menzogna: e, dunque, la necessità di non lasciar nulla al caso o all'ispirazione, di « possedere » se non altro la propria arte e di regolarla e disciplinarla; di convertire la poesia in eloquenza, in calcolo, in esercizio retorico: in un estremo tentativo di soluzioni interne alla storia della parola. E quell'alternativa senza fine di obbedienza alle regole e di ribellione ai canoni tradizionali, di ammirazione per i classici e di simpatia per degli autori « irregolari » o bizzarri, il suo « odi et amo » per Cicerone, Virgilio, Orazio, la sua incertezza fra Catullo e Marziale: cioè fin d'ora l'alternativa tra un intellettualismo d'ispirazione classicistica, per cui le regole della poesia possono dirsi « razionali » solo se e quando siano ricavate dai classici; e un intellettualismo di tipo « moderno »: per cui le regole della poesia devono esser dettate in ogni tempo direttamente dalla ragione e solo a questo patto possono dirsi veramente razionali e universali. Alternativa da cui lo Scaligero tenta di districarsi con un'ipotesi di sapore prerousseauiano; sostenendo, cioè, che la « recta ratio » sia insita *ab origine* nella

(1) Cfr. F. Ulivi, *L'imitazione ecc.*, cit., p. 143: importante è nello Scaligero il motivo « idealistico neoplatonico, che attribuisce all'artista un valore di concorrenza con la natura, come *alter Deus* ». A proposito del sonetto citato del Bandello e dei compiti del poeta, v. G. Weise, *Die heroisierende Lebensauffassung der Renaissance und die Novellen des Bandello*, in « Archiv für das Studium der neueren Sprachen », 1935.

natura stessa delle cose e dell'uomo: « et omnibus ante scriptam legem ullam seculis nata, quae iubet ea, quae facienda sunt, prohibetque contraria, summa illa quidem lex iuris legumque conditarum *fons et origo* »; ma sia poi decaduta — « sit depravata » — per i vizi cresciuti via via nell'animo degli uomini e per l'insidioso accumularsi e stratificarsi di *consuetudini* maliziose: sicché, per tornare a uno stato di vera libertà e razionalità, per vivere ed operare « tranquille atque innocenter », è d'uopo ricorrere a delle leggi e a dei canoni, razionali sì, ma imposti anche « d'autorità ». Purtroppo, dati i tempi, l'ipotesi dello Scaligero sottintende una specie di frattura tra i vari ceti di cui si compone la società umana; o, per dir meglio, tra i « virtuosi », che sarebbero in grado di regolarsi da sé secondo ragione senza bisogno di regole e di norme troppo rigorose e autoritarie; e gli « ignobili » che, viceversa, violano o ignorano a cuor leggero i suggerimenti della ragione. E perfino le regole, l'« ordo » imposto ai poeti non implica agli occhi dello Scaligero una posizione di disprezzo o di disistima per coloro che ad esso dovranno ricorrere e obbedire, *solo perché*, in fondo, egli è persuaso che il *suo* « ordo » è davvero « razionale »; e perché, dopotutto, ci sono in ogni tempo dei giovani che ai loro primi passi hanno bisogno di consiglio e d'aiuto (in cui, cioè, la ragione è ancora « inesperta » e vacillante).

È in germe la problematica del Barocco: ma senza i dubbi e le ansie che saranno propri dell'intellettualismo di quell'età. E con un'ombra appena di severa, virile malinconia: che riesce ogni tanto a darci la misura della perplessità e dell'inquietudine dello Scaligero (si veda, ad esempio, tra i *Poëmata*, quello che ha per titolo « Vitae partem describit, et de fama ») e restituisce unità ai segmenti frammentari e dispersi della sua vicenda psicologica e del suo *iter* stilistico, sottolinea gli aspetti fondamentali del suo gusto e della sua riflessione sulla poesia. Si può tentare, così, una specie di proiezione grafica: ascisse e ordinate, di questi motivi; riferibili, in

ultima analisi, ad alcune alternative costanti : 1) fiducia-sfiducia nella parola : « Mala res caduca vita : Fera sors ruina vitae : ... *Verum* Musa miserescens, Mellitis picta verbis Solatia tulit mali... Appellatione miti, Pellaci blanditia » (pp. 472-3) ; e, d'altra parte, « ... neque... labentia rerum Semina *flebilibus* sunt reparanda *notis* » (p. 506) ; 2) persuasione che soltanto la poesia sia « iniuriarum saeculi solamen » (p. 32) e possa tramandare « ignota in saecula famam » (p. 430) e strappare a Caronte la sua preda (« ... Delitias fare Musa, Praeripe Charonti, praeripe praedam », p. 443) : ed ecco l'interesse dello Scaligero per il genere encomiastico, di cui tende ad esaltare la dignità e il fine pedagogico-morale : perfetta attuazione del principio secondo cui il poeta deve « docere cum delectatione », per usar le parole dello stesso Scaligero (si pensi al gruppo di poesie raccolte sotto il titolo di « Sidera » : ripreso anche dal Bandello nell'ultimo verso del sonetto « Erra chi morta, Cesare, mi crede » : che anche per questo si dovrà considerare dedicato come gli altri due che lo precedono allo Scaligero ; e si cfr. la poesia dedicata a Margherita di Valois con la canzone « Di tanti eccelsi e gloriosi Eroi » dello stesso Bandello, in particolare ai vv. 85-98 ; e gli « Heroes ad Guidonem Golardum Brassacum » e le « Heroinae ad M. Bandellum », con gli Eroi e le Eroine di cui quest'ultimo fa cenno nella prima stanza della canzone citata) ; ma, d'altra parte, coscienza della fragilità delle proprie illusioni : poiché non dipende dal poeta se potrà « in mediis Phoebi terere otia turmis » (p. 433) : e solo la cortesia di questo o quel mecenate gli darà, in pratica, il modo di vivere a se stesso e alle Muse ; anzi, la sua stessa fama durerà solo fino a quando durerà la fama degli eroi che ha cantato : alla quale egli si è limitato, in fondo, a « involvere » la sua (il Bandello dirà dello Scaligero che « in alto sale, Dolce cantando tanti eccelsi Eroi ») ; 3) incertezza fra *studium* e *ingenium* (o, come anche si diceva volgarmente, tra stile e ingegno) : tra l'« alma serenitas » dell'arte (p. 447) e il fervore di un'immaginazione

che ha il potere di ravvivare il genio « gelidulus, tremulus, aridulus » del poeta (p. 457) e miracolosamente (« opinione sola ») evoca ai suoi occhi tutto un mondo: « rorulenta prata,... rosida luna,... nives,... flumina, quanta pater Oceanus dat, atque accipit: Fulmina horrida » (p. 462) (1); 4) rispetto delle regole, fedeltà a una poetica d'ispirazione aristotelico-oraziana (si pensi ai *Poëtices libri*); e, viceversa, desiderio di naturalezza, di spontaneità: « Plus semineglecta placet... Nativa sinceritas » (pp. 462-3; e cfr. p. 3: per certe annotazioni ironiche sui tetri labirinti dello Stagirita). Ed ecco il vecchio precetto secondo cui l'arte deve dissimulare i propri accorgimenti tecnici: « ordo sit negligere ordinem » (pagina 459) (2); e il principio oraziano secondo cui « ius et norma loquendi » sono dettati dall'« usus »: ma, qui, con una sfumatura di modernismo, suggeritagli probabilmente dalla dimestichezza con un ambiente letterario disposto ad applicare e a sperimentare coraggiosamente le idee nuove, e per cui l'« usus » tende a coincidere un po' più del dovuto con l'arbitrio individuale del poeta o almeno con quello di un gruppo o di una scuola particolari; sicché la polemica, implicita negli ammonimenti di Orazio, contro il gusto degli arcaismi in voga al suo tempo (ma, in fondo, riferibile ad analoghe tendenze del gusto tardocinquecentesco) appare antiquata, burbera, pedantesca: « Quas usus tulit olim Post aetas consecravit Licentias canendi. Naevos placere iussit, Placere, commendari: Cur non dehinc futurum est, Ut usus haec ferat, quae Consecret posteritas? » (p. 471) (e non dimentichiamo che, del Ronsard, lo Scaligero sottolinea

---

(1) Più certo l'equilibrio tra *ars* e *coecus ardor* nel Vida (*De arte poetica etc.*, cit., canto II): « Atque ideo semper tunc expectare iubemus Dum fuerint placati animi, compressus et omnis Impetus ».

(2) D'accordo questa volta col Vida (*op. cit.*), che scrive: « Omnia sponte sua veniant, lateatque vagandi Illa cupido... » (cioè il proposito di intrecciare e disporre variamente gli argomenti). Cfr. A. Buck, *Italienische Dichtungslehren etc.*, cit., p. 146 n. 113. Per il problema dell'influenza oraziana si veda Herrick Marvint, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, University of Illinois, 1946.

appunto il contributo di novità e di originalità nell'ambito d'una particolare tradizione letteraria: « Graiis picta notis Celtica temperans: Qui solus *scatebris tuis* Late Pegaseos imbuis alveos », p. 441) (1).

Più difficile forse sarà delineare un'immagine di poesia che in qualche modo risponda alle varie e contraddittorie esigenze dello Scaligero: incerto, sempre, tra l'ideale d'una « lactea facundia » (p. 438), d'una « flexanima » musicalità (« ... puellae Suavia nectareo mulcentes verba susurro », p. 1; e si rammentino certi risultati d'una grazia e d'un abbandono guariniano: « ... et intactae gaudia plena morae », p. 503) (2); e, l'ideale d'una eloquenza grave e solenne, d'una assorta e pudica religiosità (p. 31 e p. 38): « Seu sanctos gravibus numeris innectere sensus... » (p. 432). Si oscilla, direi, tra una ripetizione esperta ma svogliata dei temi e dei moduli stilistici del petrarchismo della prima metà del secolo (si pensi alle varianti sul tema: « e gielo, ed ardo sì, che sempre i' godo »: « Sic miser in mediis ardeo mersus aquis », p. 495; « illa sitis sitis illa leves mihi condiet haustus », *ib.*; « nec volo posse meos, nec possum velle lacertos Captiva excutere fortia vincla manu », p. 504:

---

(1) A uno Scaligero esclusivamente « regolista » e che tra « génie » e « art » decide senza esitazioni per l'« art », si riferisce il Bray (*La formation de la doctrine etc.*, cit.), svolgendo con estrema coerenza le ipotesi della critica precedente, dal Lintilhac al Croce, dal Saintsbury al Buck; e attribuendogli in questo senso una particolare influenza sul regolismo dei classicisti secenteschi (p. 91) (solo oggi si incominciano a rivedere le posizioni tradizionali: cfr., ad es., l'opera cit. dell'Ulivi). Va osservato però che il Bray, come altri studiosi, è più attento alle idee e alle dottrine estetiche (o ai frammenti di idee e di dottrine estetiche) esplicitamente esposte e professate dai vari autori, che alla realtà viva, organica, storicamente definita e inconfondibile, delle « poetiche » sottostanti a quelle idee e a quelle dottrine. E, dunque, non ci sarà da meravigliarsi se l'immagine « convenzionale » dello Scaligero è ancora per lui quella di un « great lawgiver » della poesia, per usar le parole dell'Hutton (*op. cit.*, p. 63) e magari del teorizzatore di una poesia per « the man of the world », le cui dottrine sarebbero state illustrate più tardi dal teatro francese del gran secolo (v. V. Hall jr., *op. cit.*, p. 152).

(2) In *Epistolae etc.*, cit., p. 167 (« Matthaeo Bandello »), lo Scaligero scrive: « nolo illam subsultantem ac violentam asperitatem ».

cfr., del Tansillo, « Vuol che co' 'l petto inerme »: « Che non vorrei, potendo, E non potrei, volendo »; ovvero sul « morta è 'n me l'alma, ed io son vivo e sano »: « Nam vivus absque amore Vivum est sibi cadaver », p. 456; « Unde fuit toties mors mihi, vita venit », p. 496; « ... verum Is miser est, iterum qui periisse potest », p. 498; e, con un ricordo più vivo dei modelli classici: « Me miserum, quid enim? mihi post mea fata superstes? Te mihi defuncta, Lesbia, vivus ero? »: cfr. Orazio, *Carm.*, II, 17 e Tibullo, IV, 4); e, d'altra parte, le comparazioni, i concetti, le antitesi di sapore manieristico: « Foemina, vir, Dea: forma, animo, pietate coruscans » (p. 439); « O caerulo creata *Ponto*, *Salsas* ideo lacrymas exigis? » (pagina 467); e le acutezze per somiglianza e dissomiglianza: « furere furorem » (p. 447); « et si non erimus, erimus » (p. 465); « teque manente manens, teque ruente ruens » (p. 507); o per paronomasia e *adnominatio*: « amens amans » (p. 450); che è ad ogni modo un bisticcio popolare e antichissimo: testimoniato, ad esempio, da Terenzio, *Andria*, I, 3: « nam inceptiost amentium, haud amantium », e ripreso poi perfino da autori medievali (1); e cfr. Gracián, *Agudeza etc.*, cit., Disc. XXXII); e le corrispondenze e le proporzioni e le contrapposizioni ingegnose: « ignis efficiat ignem » (p. 454); « ... Non dormiente vulnere Dormire corda possint » (p. 464).

Se poi si vogliano fare dei nomi, si potrà fissare come punto di partenza il Bandello di certe pagine minori: « Aspre rupi, incolti sassi e aperte », « Rupi arenose, grotte alpestri e oscure », « Alpi nevose, che le corna al cielo », « È questo il luogo, la spelonca e 'l sasso »: in cui è già un senso del paesaggio tetro e melanconico e un gusto dello scenario orrido e pittoresco, se non altro come ricerca di effetti verbali, di cui sarà facile citare altri esempi anche nello Scaligero (si rammentino certe sue annotazioni sull'Aquitania e la regione del fiume

(1) Si vedano le importanti osservazioni della MOHRMANN su questo ed altri *Wortspiele* in S. Agostino, Plauto, Cicerone, nel volume *cit.*, *Études* etc., pp. 323-349.

Garonne: « ... Perque truces sequitur populos: perque invia montis Monstra, peregrinis clara cadaveribus », p. 503; ed altri suoi paesaggi « desolati »: « Aspice fertilibus marcentia semina sulcis... Tetrior informi macies incondita leto est, Corporaque ostentat mortua viva fames », p. 508) (1); e come punto d'arrivo, su una linea di approssimazione letteraria più attenta e severa e attraverso immagini in cui l'impressione immediata dal vero tende via via ad attenuarsi nella purezza del dettato e acquista una sua durata atemporale (« ... flumina siderata stupent », p. 449: e cfr., nell'*Emblematum liber* dell'Alciato, questa immagine analoga, ma così fredda, senza vita: « strictaque prata gelu »; « En tibi rosa florisuccula, alivola Rosa flammigena, rosa coruscula », p. 457) (2), il Tasso delle *Rime*: ora per la grazia sinuosa d'una frase musicale: lo Zefiro « mollior tremente rore, Mollior tuis capillis, *Quos motitare veretur* » (p. 468; cfr. del Cotta, *Carm.*, « Ad Lycorim ») ; ora per quel non so che di vago e di indefinito che è nella scelta di certi diminutivi: *nectareolus*, *tenella germinilla*, *pallidulus*:

---

(1) Cfr. quanto scrive il Fubini (in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 254) sul « romantico nel barocco tassesco »; e la nota dell'Ulivi (*L'imitazione ecc.*, cit., p. 119, n. 18).

Un lontano precedente di questi « paesaggi » del Bandello e dello Scaligero si ha nel Pontano (*De hortis Hesperidum*, Liber II, « De limonibus et earum cultu », vv. 297-308; ed. cit.): senza tuttavia l'intensità e la forza « espressionistica » dei due cinquecentisti (ricordo un accenno al « gotico » nel Bandello, in A. Buck, *Italienische Dichtungslehren etc.*, cit., p. 140 n. 92).

(2) È il motivo della « imitazione della natura, che è d'obbligo quando si tratti di cose esistenti » (F. Ulivi, *op. cit.*, p. 143).

Il *flammigena* del brano citato dello Scaligero ha riscontro nei vari *flammivomus*, *flammicomans*, *flammipes* del latino tardo (cfr. A. Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen Âge en Occident;* ed. francese, Paris, Leroux, 1883-1889, vol. I, p. 131, n. 1; e cfr. P. De Labriolle, *op. cit.*, p. 422, n. 1); e col *flammivomus* degli *Hisperica famina* (cit. da A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1943, p. 136, n. 14); e delle *Sequentiae italicae* (« In Epiphania Domini »; v. G. Vecchi, *Poesia latina ecc., cit.*, p. 92). Il Cotta, nella poesia citata qui sopra nel testo, ha *flammeolus* e *igneolus*.

che ricordano da vicino quelli prediletti dal Tasso: *amorosetto, leggiadretto, pallidetto*, ecc.

Si potrà concludere, dunque, notando che la presenza nei *Poëmata* dello Scaligero di motivi e spunti che in certi casi fanno pensare a una specie di barocchismo in anticipo non può cancellare dall'animo del lettore l'impressione di trovarsi di fronte a una grave e severa esercitazione letteraria, a un'opera d'un manierismo forse un po' inquieto ma ancora legato alla tradizione (diciamo: al classicismo un po' duro, angoloso, di un Mantegna; cfr. *Poëmata*, p. 119): al modo del Rosso o del Primaticcio piuttosto che a quello dei Caracci, come altri vorrebbe; e in cui non c'è ancora posto per la problematica morale e religiosa degli scrittori della seconda metà del secolo. Perfino quel suo sperimentare, quel suo esplorare e scandagliare in ogni senso le risorse del vocabolario; quel suo muovere dalla « antiqua eruditio » verso le « novae elegantiae » (*Poëmata*, « Ad Thomam Sevinum »), dal parlar figurato al concettoso, dalla metafora all'« acutezza » (e, analogamente, da una metrica di tipo tradizionale a una metrica in cui l'accento ritmico ha quasi sempre il primo posto e or sì or no affiora la rima interna del pentametro « claudianeo » e medievale) (1): tutti questi motivi hanno un limite nel proposito filologico ed erudito dello scrittore e nell'uso stesso geloso, esclusivo, del latino (2), in

(1) Cfr. N. Terzaghi, *Da Tiberio a Giustiniano*, Milano, Vallardi, 1934, p. 594; e D. Norberg, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, Stockholm, Almqvist e Wiksell, 1954. In genere e per la bibliografia, K. Strecker, *Introduction to Medieval Latin*, trad. di R. B. Palmer, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1957, p. 77 sgg.

Per gli scambi tra la metrica quantitativa e quella ritmica nel periodo compreso all'incirca tra la fine del secolo xv e i primi anni del xvi, cfr. C. Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento*, in questo « Giornale », CXXIV, pp. 15-16.

Per i rapporti tra il petrarchismo e la lirica umanistica latina si dovrà lavorare secondo le linee metodologiche che può suggerire l'esempio dello Schiaffini (v., ad es. *Tradizione e poesia ecc.*, cit.).

(2) A cui fa eccezione solo il sonetto in volgare « in obitum Fracastori », sollecitatogli dal Bandello (novembre 1553; cfr. in *Epistolae etc.*, cit. pp. 169-70).

quel suo mettersi in gara di volta in volta coi propri autori, si tratti di rifare il verso a Marziale (1) o a Catullo (nei *Manes catulliani*) (2); ovvero di variare e complicare gli schemi tanto più semplici degli

---

(1) L'Andres, nel tomo VI, cap. 6, del trattato *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (1782), riassume efficacemente la meraviglia dei lettori settecenteschi per il fatto che lo Scaligero lodi « la castità della dizione di Marziale » e non faccia alcun caso dei « molti freddi concetti », dei « pensieri falsi » e delle « fredde sentenze » che spesso, a suo avviso, ne deturpano gli epigrammi. Allo stesso modo altri aveva espresso il proprio stupore per il fatto che lo Scaligero preferisca le satire di Giovenale a quelle di Orazio (cfr. G. A. Volpi, *Epistola ad lectorem*, in *Poëmata omnia* di M. G. Vida, Padova, Comino, 1731: « Vel Horatium, omnium saeculorum ac gentium delicias, quam prae Juvenale aspernatur »; p. VIII. E il Quadrio — *op. cit.*, II, pp. 542 e 573 — fa eco: « Giulio Cesare Scaligero, i cui giudizi sono ognora singolari, preferisce la forza di questo poeta alla semplicità di Orazio »; e aggiunge che si tratta appunto di un « giudizio assai stravagante »). Lo Huet, a sua volta (cfr. *Huetiana ou Pensées diverses de M. Huet*, nouv. éd., Amsterdam, Uytwerf, 1733), aveva rilevato la presenza nelle opere dello Scaligero di « un esprit hardi » e di « une trop grande confiance », causa, a suo giudizio, di parecchie « fausses vûës » (p. 113); e soprattutto, contro l'opinione dello Scaligero, aveva criticato la « licence immoderée » dello stile di Ovidio e la sua « facilité ». Vero è che, a differenza di certi studiosi d'oggi, non aveva esitato ad attribuire questa differenza di opinioni tra lui e lo Scaligero alle loro « poetiche » diverse; e aveva concluso osservando che lo Scaligero ha « un tres-mauvais goût dans la poësie » e che i suoi versi gli sembrano assolutamente « mauvais » (pp. 88-90). Tenuto conto di quanto si è rilevato sulla poetica implicita nelle inclinazioni del gusto dello Scaligero, anche la sua predilezione per Ovidio o Giovenale apparirà al lettore d'oggi naturalissima; in particolare se si rammenti che a proposito di questi scrittori — e di Seneca e di Marziale — si è potuto parlare di *Pointenstil* (cfr. F. Skutsch, *Die lateinische Sprache*, in *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*, 3ª ed., Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, pp. 544-45).

(2) Per quanto riguarda le *Anacreontee* dello Scaligero, è bene sottolineare che egli in una delle pagine dedicate « Ad Vidum Brassacum » e premesse alla raccolta dei *Poëmata* (ma scritte presumibilmente nel tempo in cui egli pensò di riordinare le sue poesie) precisa che la sua Musa si era dedicata al genere anacreontico ben venti anni prima (p. 37) (non dimentichiamo che lo Scaligero morì nel 1558; e che solo nel '54 Enrico Stefano pubblicò le presunte *Anacreontee*, di cui aveva già dato notizia ai dotti — a Pier Vettori, ad es., in occasione d'un suo soggiorno a Firenze nel 1553 — ma di cui si era mostrato piuttosto geloso; e del '56 sono le versione del Belleau). Il

Aenigmata di tipo tradizionale (si cfr., ad esempio, dello Scaligero, « Glacies »: « Sto, quae currebam... rursus eroque... », con l'indovinello di Simfosio che ha lo stesso titolo: « Unda fui quondam, quod me cito credo futuram » e con l'altro « De glacie » in *Anth. lat.* del Buecheler e Riese, I, 1, p. 363; « Aqua »: « A meipsa, ad meipsam egredior, remeoque »: Simf., « Pluvia »: « Sed sinus excepit, qui me simul ipse recepit »; « Tegulae »: « Sicca acies, quantum voluit, bibit... »: Simf., « Tegula »: « Et me perfundit, qui me cito deserit umor »; « Testudines »: « Nec vox, nec sine voce sumus, dum vivimus, edunt Mortua concordes corpora nostra sonos »: Simf., « Testudo »: « Viva nihil dixi; duae sic modo mortua canto »; « Tessera »: « Quanquam eadem facies, tamen est diversa praecanti, Vertas, subvertas, stat sibi semper idem »: Simf., « Tessera »: « Iactor in ancipites varia vertigine casus Non ego maesta malis, non rebus laeta secundis »; « Molae farinariae »: « Sic nostra tua fit irrequiete quies »: Simf., « Mola »: « Hic manet inmotus, non desinit ille moveri ». E questo « Speculum »: « ... Foetus iam similis tibi, ne magis esse potis est », con l'analogo indovinello in *Anth. lat.*, I, 1, p. 360: « Exiguos licet mentita profero fetus, Sed de vero suas videnti dirigo formas ») (1).

Se, dunque, non si può ancora parlare, nel suo caso, d'una vera e propria poetica prebarocca né, d'altra parte, ci si può accontentare di una etichetta ambigua e sfocata

---

che vuol dire che lo Scaligero si proponeva di figurare tra i primissimi riscopritori di Anacreonte e del genere anacreontico che ebbe poi, come si sa, un impulso particolarissimo dalla divulgazione delle Anacreontee ritrovate dallo Stefano e subito attribuite al poeta greco; e di stabilire così anche in questo campo un suo primato (cfr. S. Ferrari, *Di alcune imitazioni e rifioriture delle « Anacreontee » in Italia nel secolo XVI*, in questo « Giornale », XX, pp. 395-424).

(1) Sulla « singolare persistenza con cui codesti giuochi si sono mantenuti popolari attraverso i secoli », cfr. F. Novati, in questo « Giornale », IX, p. 156, n. 1.

Per la diversità della tradizione erudita da quella d'origine popolare, si veda, oltre agli studi del Cian, del Rua, ecc., V. Rossi, in questo « Giornale », XI, p. 36 e n. 1.

come quella che la vorrebbe « tardo-cinquecentesca » si dovrà almeno situare la poetica scaligeriana alle soglie del « Manierismo ». In essa, invero, ci sono dei motivi, degli « indizi », di perplessità e di inquietudine; ma appena come un *incitamentum* a disciplinare e a regolare ancor più severamente il proprio lavoro, a cercare nei « canoni » il conforto d'una sicurezza in cui, forse, non si crede più; e, insomma, a restaurare (per quanto provvisoriamente e ricorrendo a delle ipotesi e a delle soluzioni « unilaterali »: a un « culto esornativo della parola », senza più quel senso « nuovo » delle cose che i primi umanisti avevano fondato proprio nel rispetto della « verità della parola ») (1), a restaurare, dico, quell'ordine e quell'equilibrio che avevano costituito una delle conquiste più gelose della precedente stagione letteraria. Ci sono, in una parola, gli elementi e per così dire i segmenti isolati, frammentari, d'una poetica manieristica (ed ecco « il gusto di una ferrea sistematicità »; e, d'altra parte, « la preoccupazione del *fine* della poesia », il presentimento delle ansie e delle preoccupazioni che saranno proprie degli scrittori della seconda metà del secolo) (2); ma perché si possa parlare davvero di manierismo bisognerà che tutti questi motivi si ricompongano in unità. Allora una sorta di « meccanica » del razionalismo si assumerà il compito di sventare ed eludere le insidie dell'irrazionale appena appena « scoperto » (quelle ansie, quelle preoccupazioni): e ne riprodurrà ad arte e, in certo senso, ne simulerà gli *choc*, ricorrendo a una poetica della « meraviglia » e ad altri espedienti e accorgimenti che si sarebbe tentati di definire « pseudoirrazionalistici » (3). E si rammenti che lo Scaligero, considerato

---

(1) F. Flora, *Umanesimo*, in « Letterature moderne », giugno 1950.

(2) F. Ulivi, *op. cit.*, pp. 147 e 143.

(3) G. Zonta, *Rinascimento, Aristotelismo e Barocco*, in questo « Giornale », CIV, p. 39: Scaligero « certo vide, come il filosofo greco, la necessità di una introspezione razionale sulle espressioni immaginative ». Il Zonta soggiunge però: « proprio nel tempo in cui ogni sforzo era rivolto a cacciare la ragione dal territorio della fantasia »:

da qualcuno « forse con una certa fretta » (1) come un precursore del classicismo secentesco francese e del precettismo preneoclassico (2), è stato letto, citato, com-

---

cioè durante il Barocco: che, viceversa, è contraddistinto, a nostro avviso, proprio dal tentativo di « cacciare » la fantasia dal regno della ragione, contraffacendola e « neutralizzandola ».

(1) F. Ulivi, *op. cit.*, p. 145 (con riferimento allo Spingarn). E di una certa fretta lo Scaligero è stato vittima assai spesso: anche da parte di chi si proponeva di « not be overhasty » nel giudicarlo (cfr. R. C. Williams, *Epic Unity etc.*, cit., p. 105 sgg.), ma, in realtà, non riusciva a decifrare i caratteri particolarissimi del suo « aristotelismo » e del suo « razionalismo ».

(2) Mentre, paradossalmente, direi che egli è, sì, abbastanza « regolista » e razionalista perché si possa definirlo « tardocinquecentesco » o addirittura « prebarocco »: ma non lo è abbastanza perché si possa parlare di lui come di un vero e proprio « secentista »; perché egli rinunci a quell'armonia, a quell'equilibrio quieto, sicuro di sé, tra i sensi e l'intelletto, che l'umanesimo aveva ipotizzato; perché, in una parola, si renda conto (come faranno i cosiddetti « antiregolisti » barocchi) che la ragione e le regole sono, indiscutibilmente, l'unica arma a cui si possa ricorrere per fronteggiare il pericolo di un insorgere violento e indisciplinato delle passioni e degli impulsi irrazionali dell'animo umano: ma purché si sia disposti a distinguere queste regole e questa ragione da Aristotele e a interpretare anche quest'ultimo secondo il proprio « gusto » o « genio », sicché, in ultima analisi, si ammetta che possono esserci benissimo (l'uno accanto all'altro) un regolismo aristotelico e un regolismo antiaristotelico; un antiregolismo aristotelico e un antiregolismo antiaristotelico. Che è, ad es., il caso di un Bruno: di cui si suol citare la famosa pagina contro i « regolisti » degli *Eroici furori;* ma non sempre si rammentano altre pagine non meno significative: come quelle dell'*Epistola esplicatoria* della *Bestia trionfante*: in cui il Bruno (che già aveva contrapposto nel Dialogo III dell'opera la « natural ragione » dell'uomo, che è universale e uguale per tutti, all'« inganno » e alla « consuetudine », che determinano vari accidenti e regole particolari), afferma chiaramente che l'*intelligenza* è « principio e causa intrinseca di armonia, complessione e simmetria »; è « naturale, e per conseguenza » divina: « eterna veritade », « consiglio divino », nostro « lume interno ». Cosicché, anche quando non abbia a che fare con le « imposture degli uomini » e con le loro varie « consuetudini » e « inganni » particolari, anche allora produce nel suo prender corpo e manifestarsi nel mondo, « infinite e innumerabili... nature particolari »; e, quindi, anche « innumerabili vicissitudini e specie di moto e mutazione ». Il che spiega come altrove egli asserisca, appunto, da buon antiaristotelico (ma anche da autentico « razionalista ») che tante sono le « specie di vere regole » della poesia quante sono le « specie di veri poeti »: cioè: non credo nella validità universale

mentato con entusiasmo nella seconda metà del Cinquecento e per tutto il Seicento (1) (d'accordo in tale « apprezzamento » sia i regolisti che gli antiregolisti; proprio per la posizione incerta, ambigua dello Scaligero e per quel suo tentativo di conciliare « l'elemento umanistico-edonistico con quello etico-sociale a impronta più o meno controriformistica ») (2); e perfino le sue poesie hanno nelle antologie un posto d'onore (3) e un'eco delle

---

delle singole (innumerevoli e infinite) regole e regolette; ma nemmeno dubito che delle regole si possa fare a meno: purché si desumano, prudentemente e con discrezione, dal « lume interno » della ragione, dalla naturale, divina, universale ragione, e non imprudentemente e indiscretamente, alla maniera dei pedanti, che sono abituati a « credere senza discrezione ». Ed ecco, nel fine dell'*Epistola*, tutta una serie di contrapposti rigorosamente calcolati: « *regolata* maestà » contro vanagloria; « *ordinato* studio » e tranquillità dell'animo contro « inquietudine » e « spensieramento »; « ira *regolata* » contro « ira disordinata »; « *regolato* amore » contro « disordinata affezione » e « inconstanza »; e soprattutto « prudenza e giustizia naturale » contro « altre virtù *ferine* e *bestiali* »: tra cui (ed è quello che a noi interessa di più) dev'esserci anche l'*ispirazione* troppo libera e disordinata dei poeti, se il Bruno stesso sente il bisogno di contrapporre il furor sacro e l'ispirazione « vera » all'« impeto *irrazionale* », che condanna senza scampo.

Sulle idee estetiche del Bruno si veda ora G. Barberi Squarotti, *Alcuni temi di un saggio su Giordano Bruno*, « Il Verri », n. 2, 1958.

Per l'interpretazione « tradizionale » dell'estetica scaligeriana (e della sua influenza anche oltralpe) si vedano in particolare — oltre alle opere ormai classiche dello Spingarn (1899), del Saintsbury (1902-03), del Trabalza (1915) — gli studi di A. Tilley (*The Literature of the French Renaissance*, Cambridge, 1904); C. S. Baldwin (*Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939); V. Hall jr. (*Renaissance Literary Criticism*, New York, 1945).

(1) Si è già avuto occasione di citare il Gracián; ma si veda anche l'indicazione dell'Hutton (*op. cit.*, p. 65 sgg.), secondo cui lo Scaligero andrebbe considerato come la fonte più importante di T. Corréa ed altri trattatisti del tempo. Lodano lo Scaligero il Lipsio, il Simon, il de Thou (quest'ultimo, nei suoi *Eloges des hommes sçavans*, ed. del 1696, I, p. 456, ne esalta la « divina intelligenza »).

(2) F. Ulivi, *op. cit.*, p. 147. E cfr. L. Russo, *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950, pp. 152-153.

(3) Se, infatti, lo Scaligero ancora non figura nel florilegio di I. M. Toscano (*Carmina illustrium poëtarum Italorum*, Lutetiae, Gorbino, 1576-7), è al terzo posto, superato solo per l'ampiezza della scelta dal Valeriano e dal Sannazaro, in quello di R. Ghero (ossia di Janus Grutherius: *Delitiae CC Italorum Poëtarum huius superiorisque*

sue teorie è ancora nei razionalisti postbarocchi fino al primo Settecento (cioè nel primo razionalismo postbarocco: dal Pallavicino al Muratori) (1): ma già il Crescimbeni, citando i *Poëtices libri* in un suo elenco di trattati sull'arte poetica, è costretto a riferirsi all'edizione del 1617: la quinta, ma di poco meno d'un secolo innanzi (2); e i classicisti cartesiani e preilluministi, dal Boileau al Quadrio, gli muovono intanto le loro critiche (il Boileau, ad esempio, lo accomuna con i peggiori detrattori di Omero, avvertendo che proprio come questi anch'egli è caduto « dans des ignorances si grossières, qu'elles luy ont attiré la risée de tous les Gens de Lettres, et de son propre fils mesme ») (3).

Anche in questo caso, dunque, si dovrà badare alla diversità delle poetiche sottintese all'una o all'altra idea e dottrina estetica (o frammento di idea e di dottrina estetica) piuttosto che alla apparente coincidenza di queste idee e di queste dottrine in autori vissuti, oltretutto, in ambienti culturali tanto diversi (4).

MARIO COSTANZO.

---

aevi illustrium, Francoforte, 1608), comprendente *Heroes, Heroinae, Urbes, Thaumantia, Nova Epigrammata.*

(1) L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, vol. I, p. 496.

(2) G. M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia* (3ª ed., Venezia, Basegio, 1731, con la giunta dei *Commentarj* e della *Bellezza della volgar poesia*. In una antologia di quegli anni (*Carmina illustrium poëtarum italorum*, Firenze, Tartini e Franchi, 1719-1726) lo Scaligero ha ormai solo quattro facciate contro le duecento circa assegnate ancora al Sannazaro e al Valeriano; e nei *Carmina selecta ex illustrioribus Poëtis saeculi XV et XVI* (Verona, Berni, 1732) è presente solo per i suoi meriti « pedagogici » e moralistici di poeta controriformistico.

(3) N. BOILEAU, *Reflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin, Reflexion IX.*, « Conclusion », in *Oeuvres*, Paris, Billiot, 1713, I, p. 561. Non parliamo poi d'una malalingua come il MENAGE: che nei *Poëmata* dello Scaligero trova sì e no quattro o cinque epigrammi che si salvino (*Menagiana*, 1693).

(4) Una rilettura dei trattatisti della prima metà del Seicento (diciamo: d'un Tesauro) potrebbe dimostrare come sul piano della poetica non abbia alcun senso una distinzione aprioristica tra regolisti e antiregolisti, tra aristotelici e antiaristotelici, tra classicisti

e modernisti; distinzione che, spesso, finisce per indebolire e viziare, col suo schematismo, il discorso ad esempio di un Bray (*op. cit.*); e gli suggerisce in certi casi delle conclusioni un po' sbrigative (« ... Deux ou trois romanciers, autant de polémistes, un poète et un théoricien sans succès, voilà à peu près de quoi se compose la troupe hétérogène des adversaires déclarés ou timorés d'Aristote, jusqu'à l'avénement de l'école classique », p. 53); ovvero gli impedisce di vedere la differenza (questa sì sostanziale) tra gli aristotelici « aristotelizzanti » (pp. 58-59 e 121 sgg.) e quelli « razionalizzanti »: e, in certo senso, tra il classicismo dello Scaligero e quello di un Castelvetro: il primo dei quali, a differenza del secondo, potrà accordarsi benissimo col gusto barocco, così come il moralismo dello Scaligero, a differenza di quello degli scrittori *post* 1630-40, potrà conciliarsi senza fatica con l'idea dell'arte come *divertissement* (p. 65 sgg.).

Sembra d'altra parte che il Bray condivida la vecchia idea secondo cui « le siècle de la raison ne peut guère être le siècle du merveilleux »: poiché « le merveilleux est le fruit de l'imagination et non de la raison » (p. 238). Viceversa (e mi sia lecito parafrasare la sua definizione) il « merveilleux » del Seicento è proprio « le fruit de la raison et non de l'imagination »: anche se, è bene aggiungere, di una ragione che, una volta intravvisto il pericolo di un'irruzione violenta e indisciplinata dell'irrazionale, si è prefissa il compito di imitarne a freddo (e, dunque, senza più alcun motivo di vero timore) i modi e i procedimenti, gli *choc*.

SULLE DUE PRIME CANZONI LEOPARDIANE

Tra la svalutazione desanctisiana, essenzialmente ispirata a quei criteri di « naturalezza » e « semplicità » che domineranno poi l'intera trattazione sul Leopardi (1), e la successiva riabilitazione carducciana (2), inficiata da motivi di polemica patriottica e talvolta perfino personale, ma non priva di spunti interessanti per ciò che concerne la considerazione positiva e antiromantica dell'*ars dictandi*, l'atteggiamento della critica posteriore nei confronti delle prime due canzoni leopardiane si è venuto orientando nel senso di una cauta valutazione, che rispettando da un lato il giudizio di fondo del De Sanctis, facesse però la sua parte a quell'*ars dictandi*, come a un elemento attivo e ineliminabile del discorso poetico leopardiano, e mettesse inoltre in risalto alcuni particolari momenti di tenerezza o di pathos (la rappresentazione dell'Italia sconsolata, il canto di Simonide, l'episodio dei caduti in Russia), sentiti più o meno come preannunci del Leopardi maturo. All'interno di questa valutazione d'insieme, si è venuto poi consolidando il giudizio di opzione nei riguardi della prima canzone, in cui già il De Sanctis ravvisava maggiore « spontaneità e scioltezza » (3) rispetto alla seconda, salvando l'intero

---

(1) Il De S. si occupò delle prime due canzoni leopardiane nel saggio *La prima canzone di G. L.* (ora in *Saggi critici*, ediz. « Scrittori d'Italia », vol. II, Bari, 1952) e nel capitolo *Le due canzoni* della monografia dedicata a *Giacomo Leopardi*, costituente il III volume della *Letteratura italiana nel secolo XIX* (ediz. « Scrittori d'Italia », Bari, 1953).

(2) G. Carducci, *Le tre canzoni patriottiche di G. L.* in *Leopardi e Manzoni*, vol. XX dell'ediz. naz., Bologna, 1937.

(3) *G. L.*, ed. cit., p. 78.

episodio di Simonide, riconosciuto come il vero centro poetico del componimento. Ma sostanzialmente, sia per il De Sanctis che per i critici posteriori, la canzone *All'Italia* e quella *Sopra il monumento di Dante* restano alle soglie dei *Canti,* come espressioni d'una stagione animata da fervori generosi ma libreschi, in cui la personalità leopardiana, che esploderà nell'anno successivo (1819) coi primi idilli e poi nel gennaio del '20 con la canzone al Mai, si presenta ancora inviluppata da vedute e da propositi estranei alla sua vera natura. Lo stesso Leopardi del resto, con quella famosa dichiarazione dello *Zibaldone* (1° luglio 1820) sulla sua « carriera poetica » prima e dopo il 1819 (1), veniva in certo senso a dar ragione della separazione operata dai critici tra le prime due canzoni e la produzione successiva.

---

(1) Ne riproduciamo qui il testo, almeno per la parte che c'interessa: « Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora meditato intorno alle cose, e della filosofia non avea che un barlume, e questo in grande... Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita, e mi disperavano perché mi pareva... che m'impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero. In somma il mio stato era allora in tutto e per tutto come quello degli antichi. Ben è vero che anche allora quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia... La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819 dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose..., a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla... Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali. E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata...; bensì quei versi traboccavano di sentimento » (pp. 143-144). Qui e nelle successive citazioni seguiamo la numerazione del manoscritto. Per le altre opere seguiremo invece l'edizione Flora.

Ma fino a che punto, ci chiediamo, bisogna far credito al Leopardi di un mutamento verificatosi nella sua produzione, da una poesia che egli chiama di « fantasia » o di « immaginazione » a una poesia di « sentimento », anzi da « poesia » (da intendersi, appunto, come facoltà di creare immagini, ossia nel senso per cui gli antichi furono per eccellenza poeti, secondo le vedute espresse in alcune pagine dello *Zibaldone* e nel *Discorso sopra la poesia romantica*) a « filosofia »? A noi pare (1) che nel fissare l'evoluzione avvenuta nel suo spirito intorno al 1819 il Leopardi si sia lasciato alquanto suggestionare dallo schema del contrasto antichi-moderni: dimodoché, mentre ci riesce agevole ravvisare nella sua produzione dopo il 1819 la presenza della riflessione e del sentimento, resta più problematica l'identificazione di quella poesia delle immagini con la produzione anteriore al '19, a meno che non si debbano intendere per « immagini » i vari pezzi retorici, tropi e similitudini, che affollano le due canzoni patriottiche, e prima ancora, le terzine dell'*Appressamento della morte* e dell'*Elegia prima* e *seconda*: procedimenti letterari tradizionali di ispirazione tipicamente classicistica, con cui il giovane poeta tentava di variare ed arricchire dall'esterno una materia essenzialmente patetica, sentimentale. Del resto, a una lettura più attenta di quella pagina dello *Zibaldone*, non potranno sfuggirci alcune espressioni tendenti in certo senso ad attenuare la rigidezza della distinzione proposta: « Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti... »; « Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita... »; « Ben è vero che anche allora quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia ». Alla luce di queste attenuazioni e

(1) Ma si veda anche quanto scrivono in proposito R. Bacchelli in G. L., *Canti e Operette morali*, Milano, 1946, p. 191; e M. Marcazzan nell'articolo *Due canzoni rifiutate di G. L.*, in « Humanitas », IX (1954), nn. 8, 9 e 12, *passim*.

delle precedenti riserve, lo storico della poesia leopardiana potrà consentire con l'autore su quanto si riferisca a una maggiore consapevolezza « filosofica » dell'infelicità, determinatasi nei mesi intorno al 1819 (« in questi pensieri », ammette lo stesso Leopardi nella pagina in questione, « ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo, e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura »), più che su un vero e proprio trapasso qualitativo da una poesia di immaginazione a una poesia di sentimento: essendo invece evidente che la spinta decisiva al poetare, oltre i conati letterari della primissima adolescenza, venne al Leopardi proprio dal sentimento doloroso del suo stato, prodottosi al termine di spossanti fatiche filologiche ed espresso, in forme per quanto si voglia letterarie ed acerbe, nell'*Appressamento della morte*. La constatazione storica che « dal dolor comincia e nasce l'italo canto », ispirata dall'esempio del Petrarca nella canzone al Mai, si può con buona ragione applicarla al canto leopardiano.

* * *

Un serio tentativo di inserimento in blocco, e non marginale (l'*ars dictandi*) o parziale (i luoghi « poetici » sopra accennati), delle due canzoni patriottiche nella linea maestra dei *Canti*, è stato compiuto recentemente dal Figurelli (1) il quale, oltre le contraddizioni latenti

(1) *Le due canzoni patriottiche del L. e il suo programma di letteratura nazionale e civile*, in « Belfagor », 31 gennaio 1951. Non erano mancati invece tentativi più generici, condotti per lo più secondo la formula del poeta che infonde del vino nuovo nella vecchia botte. Già a suo tempo il Cesareo (*L'Italia nel canto di G. L. e ne' canti de' poeti anteriori*, in « Nuova Antologia », agosto 1889), dopo aver dimostrato che « i moti, le speranze, i ribollimenti, in somma la storia moderna d'Italia G. L. non intese mai », concludeva che « l'eccessiva sensibilità è proprio l'elemento nuovo, il carattere personale della canzone *All'Italia* del L. E da codesta forma di sen-

nel programma leopardiano di una rigenerazione nazionale e civile, ha additato come motivo di fondo operante nelle due canzoni il « mito della storia del mondo concepita come la progressiva caduta delle illusioni e l'inaridirsi dell'anima umana » (1). La canzone *All'Italia* e quella *Sopra il monumento di Dante,* con gli episodi culminanti dei caduti alle Termopili e dei caduti in Russia, verrebbero così ad esprimere i due aspetti complementari di quel mito, il passato nostalgico e il presente doloroso. Interpretazione senza dubbio suggestiva, e non

---

timento... deriva per noi l'importanza della canzone; perché ci dà il germe di tutta la psicologia leopardiana; ci dà netta la prima fase del suo dolore universale ». Ma sono conclusioni che rimangono sul piano grettamente positivistico della « sensibilità » (eccessiva), della « psicologia », o peggio ancora del « morboso rammollimento affettivo », non investendo ancora la sostanza sentimentale e ideologica della personalità leopardiana. Anche per lo Zottoli la patria è un pretesto affettivo, ma più che sull'infelicità egli insiste sull'eroismo come sentimento determinante nella composizione delle due canzoni: « Non esisteva la patria, ma esisteva il suo cuore, la sua smania di slanciarsi, il suo impulso interiore — un impulso che non aveva scopo fuori di sé..., e doveva crearselo per sua forza. Di fatti proprio quest'impulso interiore ha fatto risorgere dalle ceneri il fantasma di quella patria che non esiste più » (A. Zottoli, *L., Storia di un'anima*, Bari, 1927, p. 45). S. A. Nulli invece, dopo aver individuato nella canz. *All'Italia* un tono elegiaco-eroico, conclude che « se è vero quel che constata un critico, che in questa canzone non si avverte ancora nessun cenno del pessimismo leopardiano, è anche vero che, quasi corrente sotterranea, esso permea già, sia pure sotto la forma della malinconia e della smania preromantica, l'*humus* della lirica, per sgorgare tra poco all'aperto » (G. L., *Canti e prose scelte*, Milano, 1939, p. 11). Ma più che la conclusione, sono interessanti le analisi biografiche e storiche che la precedono, con cui il Nulli riesce a fissare il particolare clima sentimentale e letterario nel quale furono concepite le due canzoni. Ma un vero e proprio precedente della tesi del Figurelli si può ritrovare in G. A. Levi, *G. L.*, Messina, 1931, dov'è già accennata, sia pure con cautele e restrizioni, un'interpretazione delle due canzoni sulla base dell'antitesi antichi-moderni, ed è esplicitamente stabilito un legame tra esse e le successive canzoni filosofiche: « Certo se si considerano solo i due episodi, e il paragone implicito fra l'antichità e il tempo presente..., si perviene a discernere entro queste canzoni una ispirazione non così dissimile da quella delle canzoni posteriori che furono dette filosofiche, quanto le fa apparire dissimili il loro fine, e la scelta dei pensieri e dello stile ordinata a quel fine » (p. 109).

(1) *Art. cit.*, p. 33.

priva certo di alcuni elementi di verità : ma che nel complesso riteniamo unilaterale, in quanto tende ad accentuare di quelle canzoni un aspetto particolare, avvicinandole senz'altro alle successive canzoni « filosofiche » e trascurando quegli elementi tutt'altro che marginali che le legano alla concreta situazione ideologico-sentimentale del Leopardi intorno agli ultimi mesi del 1818.

* * *

Chi ripercorra le lettere scambiate col Giordani per circa un anno e mezzo, dalla prima conoscenza fino alla visita del letterato piacentino a Recanati, avvenuta in quel settembre del 1818 in cui furono composte le due canzoni, potrà constatare che dopo i preamboli pieni di rispetto e di intensa ammirazione, il Leopardi s'induce ben presto a notificare all'amico l'infelicità del suo stato, dovuta ai due fattori congiunti della precarietà della sua salute e dello squallore di Recanati. Già nella lettera del 30 aprile 1817, ch'è la prima scritta « con pieno spargimento di cuore », i due motivi sono esplicitamente proposti : « E per rispondere come posso a tanta amorevolezza, dirolle che veramente la mia complessione non è debole ma debolissima, e non istarò a negarle che ella si sia un po' risentita delle fatiche che le ho fatte portare per sei anni... A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce... Unico divertimento in Recanati è lo studio : unico divertimento è quello che mi ammazza : tutto il resto è noia ». Col proseguire della corrispondenza e della confidenza, queste espressioni, non che attenuarsi, acquistano sempre più risalto : «M'è gran conforto il pensare a voi in questa mia per più cagioni da qualche tempo infelicissima e orrenda vita » (14 luglio 1817) ; « L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero. Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato, in che modo

il pensiero possa cruciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri, quando l'ha in balia, voglio dire quando la persona non ha alcuno svagamento e distrazione » (8 agosto 1817). Queste confessioni culminano nella famosa lettera del 2 marzo 1818, in cui si allude ai « sette anni di studio matto e disperatissimo », dove la dichiarazione della propria irrimediabile infelicità si arricchisce di una nota di eroica consapevolezza, per cui il De Sanctis poté parlare in proposito del « martirio di un Titano che non geme e non si lamenta » (1) : « Questa ed altre misere circostanze ha posto la fortuna intorno alla mia vita, dandomi una cotale apertura d'intelletto perch'io le vedessi chiaramente, e m'accorgessi di quello che sono, e di cuore perch'egli conoscesse che a lui non si conviene l'allegria... Io so dunque e vedo che la mia vita non può essere altro che infelice : tuttavia non mi spavento, e così potesse ella esser utile a qualche cosa, come io proccurerò di sostenerla senza viltà ».

Su questo sfondo di dolorosa consapevolezza prendono forma in questi anni alcuni sentimenti i quali, non che essere vanificati da quella coscienza, ne sono in certo modo esaltati, colorendosi di una particolare tinta insieme eroica e disperata. Prima di tutti l'amore della gloria. In quegli appunti di ricordi tracciati nel marzo-maggio 1819 per un romanzo autobiografico ricorrono frequenti espressioni sulla propria smania di grandezza : « detto a Carlo più volte quando faremo qualcosa di grande? » ; « mio desiderio sommo di gloria da piccolo manifesto in ogni cosa » ; ecc. (*Poesie e prose,* ediz. Flora, vol. I, Milano, 1940, pp. 676, 683-84). Ma prima ancora il Leopardi aveva avuto modo di proclamare quella sua smania nella cantica l'*Appressamento della morte* (« Sento ch'ad alte imprese il cor mi chiama »), la quale, oltre la macchinosa impostazione allegorica di ascenden-

(1) *G. L.*, ed. cit., p. 72.

za dantesco-petrarchesca, altro non è che un grido di ribellione contro il destino di una morte prematura ed ignota. Nelle stesse lettere al Giordani, accanto alle confessioni d'infelicità che abbiamo visto, si possono leggere espressioni in cui l'amore della gloria e l'orrore della mediocrità vengono affermati con veemenza: « Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria... » (21 marzo 1817); « Certo che non voglio vivere tra la turba; la mediocrità mi fa una paura mortale » (26 settembre 1817). Desiderio di grandezza, dunque, e coscienza della propria infelicità: è già prossima l'esplosiva confessione della famosa lettera al padre (luglio 1819): « Voglio piuttosto essere infelice che piccolo ».

Altro sentimento dominante nel Leopardi di questi mesi, e decisivo per la costituzione della sua personalità, è quello amoroso, legato alla figura della cugina Gertrude Cassi che gli ispirò le *Memorie del primo amore* e le *Elegie prima* (poi inclusa nei *Canti* col titolo *Il primo amore*) e *seconda* (parzialmente ammessa nei *Canti* col frammento *Io qui vagando al limitare intorno*). Le *Memorie del primo amore* sono forse il documento più importante della personalità leopardiana prima del 1819: vi si può già intravvedere quella lucidità imperterrita d'analisi che rimarrà poi una prerogativa grandissima del Leopardi maturo. L'amore è un elemento catalizzatore intorno a cui si raccolgono i tratti fondamentali della personalità leopardiana di questi mesi: la coscienza della propria infelicità, anzi della propria vocazione all'infelicità; ma insieme, la consapevolezza aristocratica di un sentire intensissimo, d'un cuore « sensitivo molle e poetico » aperto agli alti sentimenti e disdegnoso di cose mediocri o basse; infine il sentimento della gloria che, prima messo da parte, si fonde poi naturalmente con la coscienza di quell'alto sentire: « Del resto tanto è lungi ch'io mi vergogni della mia passione... rallegrandomi di sentire qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può essere grande, e di sapermi

affliggere per altro che per cose appartenenti al corpo, e d'essermi per prova chiarito che il cuor mio è sopramodo tenero e sensitivo, e forse una volta mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare... » (*Poesie e prose,* I, pp. 671-72). Ben presto, tuttavia, questa capacità di sentire l'amore si precisa come capacità di soffrire: il che è già visibile nell'*Elegia prima,* dove la nota dolorosa ricorre troppo insistente e personale perché possa essere motivata con un richiamo letterario alla tradizione del lamento amoroso: « Solo il mio cor piaceami, e col mio core In un perenne ragionar sepolto, Alla guardia seder del mio dolore » (vv. 82-84). Questa nota è ancora più esplicita nell'*Elegia seconda,* dove acquista una forza drammatica da quella invocazione di elementi in tempesta, in cui già s'affaccia il motivo, poi svolto nell'*Ultimo canto di Saffo,* dell'infelice cui natar giova tra i nembi: « Or prorompi o procella, or fate prova Di sommergermi o nembi... » (e non a caso il Leopardi riserbò questo brano per i *Canti*). Così come, del resto, la coscienza di un'esclusione, di una passione infelice e non saputa (« O donna, e tu mi lasci, e questo amore Ch'io ti porto, non sai »; « Né tu saprai ch'io piango, e che digiuno De la tua vista, io mi disfaccio») può benissimo ricordarci la situazione iniziale della *Sera del dì di festa.* Su quest'ultimo motivo, anzi, il poeta tornerà per disteso in un argomento di elegia, dov'è ribadita l'associazione di amore e infelicità: « Nato al pianto mi contento anche in questo *amore* d'essere infelicissimo » (*Poesie e prose,* I, p. 382).

Entro questa trama di sentimenti già fortemente segnati dall'impronta di una personalità risentita e dolente, andrà inquadrata l'altra passione del Leopardi ventenne: l'amore della patria. Alla preistoria, più che alla storia, del patriottismo leopardiano, andrà assegnata l'orazione *Agl'Italiani* in occasione della liberazione del Piceno (maggio-giugno 1815), singolare mescolanza di motivi libertari e di motivi legittimistici, risul-

tanti dall'incontro delle idee di Monaldo con lo slancio retorico-libresco del giovanetto Leopardi che allega a ogni momento gli antichi e che idoleggia Atene e la libertà. I propositi di unità son condannati in nome della pace e del benessere (« Italiani! rinunziamo al brillante ed appigliamoci al solido », *Poesie e prose*, II, p. 1077), e di conseguenza son condannati i Romani usurpatori paragonati ai contemporanei Francesi. Certo, per chi badi soprattutto alla « vocazione della mente », non sfuggirà l'accento « tirtaico e demostenico » (1) che pervade l'orazione e che ritornerà, ma temperato di dolore preromantico, nelle stesse canzoni patriottiche del '18. Per il resto (a parte il sentimento antifrancese, sorta di tributo residuo che il Leopardi pagherà alle convinzioni acquisite da giovanetto nella pontificia Recanati), a un'Italia governata da sovrani « affettuosi ed amabili » si sostituirà l'ideale di un'Italia forte e una, regina di genti; i Romani usurpatori diventeranno i « nostri padri antichi » di cui sarà rimpianto « il lauro e il ferro ond'eran carchi »; e la pace legittimistica sarà considerata un « antico sopore », un « disperato obblio » (2). Quando e dietro quali influssi si sia prodotta nel Leopardi questa « conversione » politica non è facile determinarlo con precisione. Nella *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, del 18 luglio 1816, c'è una fervida proclamazione di amor patrio, ma esclusivamente legata a ragioni d'ordine letterario: « Se mi è lecito, dirò ad esempio di Madama, parlare un momento di me, io come Talete ringraziava il Cielo per averlo fatto Greco, ringraziolo di cuore per avermi fatto Italiano, né vorrei dar la mia patria per un Regno, e ciò non per il potere d'Italia che niuno ne ha, né per il

(1) L. Russo, *La « carriera poetica » di G. L.*, in G. L., *I Canti*, Firenze, 1945, p. 5.

(2) Cfr. le canzoni *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai*.

suo bel clima di cui poco mi cale né per le sue belle città di cui mi cale ancor meno, ma per lo ingegno degli Italiani, e per la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e latina » (*Poesie e prose*, II, p. 604). Del resto questa motivazione non può considerarsi occasionale, ma rappresenta, come ha notato anche il Figurelli, un tratto costante del patriottismo leopardiano. Essa ritornerà infatti nella lettera del 21 marzo 1817 al Giordani, la prima in cui il Leopardi parli diffusamente di sé, dove l'amor patrio è presentato (assieme allo smoderato e insolente desiderio di gloria) come un connotato fondamentale del giovane scrittore: « Di Recanati non mi parli... Ma mia patria è l'Italia per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto Italiano, perché alla fine la nostra letteratura, sia pur poco coltivata, è la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche ». Anche nel *Discorso di un Italiano sopra la poesia romantica* (intorno al marzo del 1818) il sentimento patriottico, espresso nell'esortazione finale ai giovani, si richiama alle ragioni letterarie: ma qui esse non sono più le sole, in quanto la preminenza della letteratura italiana sulle altre moderne è vista come l'ultima ragione di superiorità che resti all'Italia, lacerata e spogliata in tutto il resto. La « conversione » politica si è dunque operata. Questa chiusa di discorso è particolarmente importante ai nostri fini, in quanto essa contiene tutti gli elementi che poi formeranno la materia delle due canzoni patriottiche: c'è la considerazione della miseria presente, il richiamo ai padri antichi, il concetto di una Italia due volte vincitrice di genti, l'esecrazione della Francia. Ma quel che più ci preme di mettere in evidenza in questa finale perorazione è l'accento doloroso e appassionato che tutta la percorre, il particolare risalto che vien dato all'infelicità dell'Italia:

> Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere i moti dell'animo mio, non posso più reprimerli, nè tenermi ch'io non mi rivolga a voi, Giovani italiani, e vi preghi per la vita e le spe-

ranze vostre che vi moviate a compassione di questa nostra patria, la quale caduta in tanta calamità quanta appena si legge di verun'altra nazione al mondo, non può sperare nè vuole invocare aiuto nessuno altro che il vostro. Io muoio di vergogna e dolore e indignazione pensando ch'ella sventuratissima non ottiene dai presenti una goccia di sudore... Soccorrete, o Giovani italiani, alla patria vostra, date mano a questa afflitta e giacente, che ha sciagure molto più che non bisogna per muovere a pietà, non che i figli, i nemici... Tutto è caduto: inferma spossata combattuta pesta lacera e alla fine vinta e doma la patria nostra, perduta la signoria del mondo e la signoria di se stessa, perduta la gloria militare, fatta in brani, disprezzata oltraggiata schernita da quelle genti stesse che distese e calpestò... (*Poesie e prose*, II, pp. 544-45).

Dimodoché non sorprende, verso la fine, un impetuoso intervento in prima persona, che può alla lontana far pensare a qualche analogo momento delle due canzoni: « Prometto a voi prometto al cielo prometto al mondo, che non mancherò finch'io viva alla patria mia, né ricuserò fatica né tedio né stento né travaglio per lei... » (*ivi*, p. 548). Ora questa nota accorata, rotta di tanto in tanto da movimenti agonistici che risulteranno tanto più eroicamente gratuiti quanto più disperata sarà la constatazione dell'infelicità della patria, rimarrà come un tratto costante del patriottismo leopardiano. Alla sua instaurazione avrà certo contribuito la lettura dell'*Ortis*, nel cui protagonista il Leopardi poteva anche vedere intrecciate esemplarmente le sventure pubbliche con quelle personali e sentimentali (1): e un esplicito richiamo a un passo dell'*Ortis*, per il progetto di « un'ode lamentevole sull'Italia », è contenuto in un'annotazione di questo periodo dello *Zibaldone* (p. 58) (2).

---

(1) Per un eventuale influsso del Foscolo sul sentimento patriottico leopardiano e in particolare sull'ispirazione delle due canzoni, si vedano le osservazioni di S. A. Nulli in *op. cit.*, pp. 9-11.

(2) Il Figurelli ha dimostrato con ragioni persuasive che quel progetto di ode non è tutt'uno con quello delle due canzoni patriottiche, in quanto l'annotazione dello *Zibaldone* è sicuramente del 1819. Notiamo per incidenza che la data dell'edizione dell'*Ortis* a cui si riferisce il Leopardi non è il 1821, come registra il Flora (attribuendo l'errore allo stesso L.), ma il 1811, come risulta dal manoscritto.

Ma noi abbiamo anche visto come quella nota dolorosa corrispondesse alla più segreta vocazione del poeta, che tendeva a proiettare nei vari affetti quell'intima coscienza di un'infelicità senza rimedio, che era alla radice della sua personalità. È precisamente qui, secondo noi, il carattere intimamente autobiografico del patriottismo leopardiano. E quanto l'infelicità della patria fosse legata al sentimento della propria infelicità, e di quella di tutti gli uomini, può essere confermato da un abbozzo di *Inno al Redentore,* dell'estate del 1819, dove Cristo è invocato a « testimonio singolar de' nostri Immensi affanni »: tra i quali affanni, è compresa anche la miseria della patria: « E già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria (giacché tu pure volesti avere una patria in terra) e doveva esser distrutta desolata ec. ec. Così tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec. ed ora la nostra misera patria ec. ec. ec. » (*Poesie e prose,* I, p. 427). In un altro di questi abbozzi di inni sacri, del resto, è annotato: « Invocazioni a Maria per la povera Italia » (*ivi,* p. 426).

Sentimento di una propria condizione di infelicità, smania indistinta di grandezza, consapevolezza di una sensibilità aristocratica, non disgiunta però dalla coscienza dolorosa di un'esclusione; sollecitudine accorata per le sorti della patria, sentita simpaticamente come una grande infelice bisognosa di aiuto: questa è la situazione sentimentale del Leopardi ventenne, alla vigilia delle due canzoni patriottiche. Sullo sfondo, sollecitato dallo studio appassionato dell'antichità, incomincia già in questi mesi a delinearsi qualche motivo di meditazione « filosofica », che troverà poi il suo sviluppo nei mesi successivi: il contrasto tra « ragione » e « natura » (« Gran verità, ma bisogna ponderarla bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza; la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola... »:

Zibaldone, p. 14) ; la motivazione della decadenza dei popoli col loro incivilimento, ossia con l'abbandono delle belle illusioni e con l'affermarsi della ragione (*ivi,* pp. 21-23) (1). Sono motivi che agiranno segretamente nella contrapposizione, presente nelle prime canzoni, dell'Italia moderna all'Italia antica, a Roma e alla Grecia, come ha ampiamente dimostrato il Figurelli, il quale anzi ha voluto farne il centro poetico delle due canzoni : forzando un po' i tempi, a nostro modo di vedere, in quanto il motivo del contrasto antichi-moderni acquisterà un suo rilievo autonomo solo più tardi, appunto nelle cosiddette canzoni « filosofiche ». Ma ci saranno già state, allora, le meditazioni del 1819, decisive non tanto, come s'è visto, per il passaggio da una poesia di immagini a una poesia di sentimento, quanto per una piena presa di coscienza delle ragioni « filosofiche » dell'infelicità. La quale infelicità, intanto, è vista ancora nelle sue manifestazioni estreme, come un triste privilegio di singole creature particolarmente sventurate : il poeta, la patria, i giovani morti in Russia, le due donne delle canzoni funerarie (primi del '19) poi rifiutate. Di qui quel tanto di pateticamente vistoso che caratterizza i componimenti di questo periodo, tutti più o meno impegnati nella rappresentazione di situazioni tipicamente infelici. Soltanto, ciò che fa la superiorità delle liriche patriottiche rispetto alle altre, è proprio quella possibilità di trasposizione storico-letteraria di una situazione sentimentale intimamente autobiografica, che costituisce già un superamento di quell'io empirico, ancora petrarchesco, dominante nell'*Appressamento* e nelle elegie. Tra quel soggetto intimistico e l'universale noi delle canzoni filosofiche, l'io eroico ed eloquente delle prime due canzoni patriottiche occupa una posizione a sé, che mentre per il suo contenuto storico accenna a quel soggetto più vasto, con cui finirà per coincidere già nella canzone al

(1) Ma si veda anche il *Discorso di un Italiano, passim.*

Mai, ritiene ancora di quella libertà di movimenti individuali propria dell'autore delle elegie e delle canzoni funerarie. Ed è precisamente questo soggetto il protagonista poetico delle canzoni, coi suoi movimenti patetici o agonistici: movimenti destinati a riprodursi variamente, al di là dell'esperienza « idillica » o « filosofica », in alcuni canti della maturità e in presenza di contenuti più vasti, allorché il poeta avrà acquistato una coscienza più radicale della nozione di infelicità. Per il resto, non va dimenticata la connessione che lega il patriottismo agli altri atteggiamenti del Leopardi ventenne, in un nodo ancora indistinto d'interessi affettivi. C'è anzi un prezioso documento di questi mesi, un argomento di elegia abbozzato nel giorno del suo ventesimo compleanno, in cui il Leopardi ricapitola la sua situazione sentimentale, fondendo insieme in un unico movimento patetico la coscienza dolorosa del suo stato, la sua smania indistinta di grandezza, l'amore per la sua donna e l'amore per la patria infelice:

> Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancora nessun fatto grande. Torpido giaccio tra le mura paterne. Ho *amato* τε σωλα. O mio core. ec. non ho sentito passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava. ec. Oh che fai? Pur sei grande ec. ec. ec. Sento gli urti tuoi ec. Non so che vogli. che mi spingi a cantare a fare né so che. ec. Che aspetti? Passerà la gioventù e il bollore ec. Misero ec. E come πιακερὼ a τε senza grandi fatti? ec. ec. ec. O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più. ec. ec. ec. che farò di grande? come piacerò *a te*? in che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio? (*Poesie e prose*, I, p. 381).

Documento assai significativo, che mentre ci offre il quadro di una personalità ancora disponibile, aperta a molteplici direzioni, dall'altro lato ci indica la prepotente radice lirico-soggettiva da cui quelle varie direzioni prendono vita.

* * *

A far precipitare quelle indistinte aspirazioni « a cantare a fare né so che » verso le forme definite della

lirica eloquente e patriottica dovettero indubbiamente contribuire le conversazioni avute col Giordani durante i suoi cinque giorni di dimora recanatese, nei primi di settembre del 1818. Non è un caso che la composizione della canzone *All'Italia* cada proprio nello stesso settembre, e quella della canzone *Sopra il monumento di Dante* nel settembre-ottobre. Del resto, un riferimento esplicito a quelle conversazioni è in una lettera al Giordani, del 19 febbraio 1819, dove, dopo aver fatto delle precisazioni linguistiche su due passi della seconda canzone, il Leopardi così scriveva: « Quanto alla lirica, io dopo essermi annoiato parecchi giorni colla lettura de' nostri lirici più famosi, mi sono certificato coll'esperienza di quello che parve al Parini, e pare a voi, secondo che mi diceste a voce, e credo che ormai sia divenuta sentenza comune, se non altro, degli intelligenti, che anche questo genere capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia, e convenga crearlo ». Affermazione che potremo ricollegare a quella d'una lettera precedente (27 novembre 1818) allo stesso Giordani, in cui ci pare di avvertire un'eco delle discussioni recanatesi e dei propositi letterari allora formulati: « Ora vi dirò solamente che quanto più leggo i latini e i greci, tanto più mi s'impiccoliscono i nostri anche degli ottimi secoli, e vedo che non solamente la nostra eloquenza ma la nostra filosofia, e in tutto e per tutto tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa, bisogna crearlo. Gran campo, dov'entreremo se non con molta forza, certamente con coraggio e amor di patria » (27 novembre 1818). In uno dei disegni letterari abbozzati nel 1819, un'opera *Della condizione presente delle lettere italiane*, è ancora ribadito: « si esaminasse la lingua che conviene agli scrittori presenti, si additassero i campi quasi intatti che sono loro proposti da percorrere, l'eloquenza italiana da crearsi, la lirica... » (*Poesie e prose*, I, p. 695).

Dall'incontro di questi propositi di rinnovamento letterario con l'aspirazione a compiere qualcosa di utile

per la rigenerazione della patria afflitta (aspirazione già tanto viva, come s'è visto, nella chiusa del *Discorso di un Italiano*), nacquero le prime due canzoni patriottiche, e inoltre tutta una serie di disegni e di abbozzi di opere in verso e in prosa su argomenti patriottici e civili. Una minuta rassegna di questi abbozzi è stata compiuta dal Figurelli, il quale ha voluto sottolineare da un lato la sincerità del sentimento patriottico in sé, e dall'altro l'equidistanza dello scrittore dai vari argomenti, scelti con criteri puramente letterari: « L'affetto c'è..., ma come un dato da utilizzarsi, e non è esso a crearsi la sua forma; il *prius* non è l'affetto, ma l'intento letterario che presiede alla struttura concettuale e culturale del componimento, ne delinea l'argomento, ne architetta i membri, ne segna i passaggi » (1). Per quel che riguarda specificamente i progetti di liriche, ricorderemo l'argomento di una canzone sulla Grecia, il citato disegno di « un'ode lamentevole sull'Italia », l'argomento di una lirica civile *Dell'educare la gioventù italiana* (in cui ci sono parecchi spunti che saranno svolti nella canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*). Ma che di tutti questi argomenti, solo quello di una canzone *Sullo stato presente dell'Italia* arrivasse alla sua realizzazione, per di più sdoppiandosi lungo il cammino in due diversi componimenti, questo non può considerarsi casuale. E innanzitutto, non ci sembra opportuno collocare sullo stesso piano l'argomento di quelle canzoni con gli altri argomenti ricordati: in quanto lì possiamo già cogliere un processo poetico in atto (l'episodio dei caduti in Russia, ad esempio, è già interamente delineato nei suoi elementi fin dal primo abbozzo, sicché l'esecuzione consisterà piuttosto in una versificazione che non in una creazione *ab imis*), mentre negli altri abbozzi siamo ancora, generalmente, sul piano degli astratti sommari. In realtà il disegno di una canzone sullo stato presente

(1) *Art. cit.*, p. 30.

dell'Italia aveva moventi più profondi, e radicati nell'intimo della sensibilità leopardiana, che non tutti gli altri progetti di liriche civili, in cui l'intento pedagogico-parenetico tendeva a prendere il sopravvento su quella prima spinta elegiaca ed eroica che aveva mosso il Leopardi a poetare sull'Italia. Del resto, nella relativa incertezza delle date, non ci sembra illegittimo pensare che a tutti quegli altri progetti ed abbozzi il Leopardi fosse stato invogliato in un secondo momento, dopo la pubblicazione delle prime due canzoni, dietro l'incoraggiamento di alcuni lettori i quali le avevano interpretate, com'era del resto naturale, in chiave esclusivamente patriottica e risorgimentale. Ricordiamo fra tutti il Montani, citato dal Figurelli, il quale notava in quelle canzoni « la patria carità che le spira » e lodava il loro autore per aver capito che « la poesia è oggi più che mai chiamata ad adempiere un difficile e glorioso ministero ». Al quale il Leopardi rispondeva per parte sua: « Quando bene io fossi stato di ghiaccio verso la patria, le parole di V. S. m'avrebbero infiammato: né certamente io presumo di potere altro che pochissimo: tuttavia non lascerò che si desideri niente di quello ch'io possa, né mancherò all'esortazioni di V. S. » (21 maggio 1819). Ma non è tutto: nel séguito della lettera lo scrittore arrivava ad abbozzare un programma di letteratura patriottica e popolare, proprio sulle orme di certe idee care ai romantici del « Conciliatore », altre volte avversati, associando a questo proposito in una sola lode gli stranieri e i classici, i quali avevano scritto « pel tempo loro, e secondo i bisogni i desideri i costumi e sopra tutto, il sapere e l'intelligenza de' loro compatriotti e contemporanei », e deplorando per la nostra letteratura il « muro » levatosi dal Seicento in poi « fra i letterati ed il popolo, che sempre più s'alza, ed è cosa sconosciuta appresso le altre nazioni ». Col risultato (e qui si ritorna al connubio iniziale Leopardi-Giordani) che « fra tanto l'eloquenza italiana, e la poesia veramente calda e gravida di sentimenti e di affetti sono cose ignote ».

Se è vero, dunque, che i propositi di rinnovamento letterario e di rigenerazione civile sono alla base della composizione delle prime due canzoni leopardiane, quello che rese possibile la loro realizzazione, il passaggio dal puro proposito all'atto poetico, fu proprio la presenza di una materia sentimentale particolarmente congeniale alla sensibilità del poeta. Che cosa sono infatti le due canzoni nel loro intimo nucleo, a una considerazione aderente che sappia distinguerle sia dai vari prodotti di una imponente tradizione di lirica civile (Dante, Petrarca, e poi Chiabrera, Testi, Filicaia, Guidi, giù giù fino al Monti e al Foscolo), sia dalle contemporanee composizioni patriottiche di un Manzoni o di un Berchet, tanto più radicate nella concreta situazione di un'Italia risorgimentale? Non altro che il canto doloroso ed eroico di una infelicità senza conforto. Per poter meglio cogliere questo carattere fondamentale delle due liriche, occorrerà esaminare l'*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia* (*Poesie e prose,* I, pp. 438-40), dov'è possibile seguire il lavoro di ideazione e di elaborazione della materia nelle sue varie fasi.

A una prima lettura, appare subito evidente che l'argomento non fu steso in una sola volta, ma consta di tre successive redazioni composte in tempi diversi. La prima redazione contiene l'abbozzo di una lirica di compianto sulle sorti della patria, in cui dopo una breve apostrofe iniziale all'Italia spogliata della sua gloria antica, si passa subito all'episodio dei caduti in Russia, episodio già delineato in tutti i suoi tratti particolari, tanto da porsi come il vero centro affettivo dell'intera composizione. Quello che segue a questa descrizione, il richiamo a qualche antico fatto glorioso per far risaltare la tristezza del presente, sembra avere un ufficio puramente strutturale. Mentre la descrizione di quei morti è già chiara nella fantasia del poeta in tutta la sua disperata vastità, per il resto siamo ancora sul piano delle sommarie proposte ideative: «qui si possono ricordare le vittorie riportate da Adriano sopra i Parti, se però i

Parti hanno che fare coi Russi »; « sempre poi si può venir paragonando il presente al passato, ai Romani, ai Greci, alle Termopile ec. ». Anche l'accenno, in se stesso così significativo, alle considerazioni altrove formulate sullo spegnersi delle illusioni (« Si può ricordare in modo di sentenze liriche quello che ho scritto nei miei pensieri delle illusioni che si spengono in proposito della freddezza degl'italiani »), resta un proposito esterno, un tentativo ancora astratto di agganciare il sentimento patriottico a un abbozzo di filosofia della storia: e non a caso il Leopardi lo lasciò cadere nella concreta esecuzione (per riprenderlo in seguito, con altra consapevolezza, nella canzone al Mai). Tutto questo ci dimostra con una certa evidenza che non la nostalgia del passato, con le sue belle illusioni vitali, ma la considerazione desolata del presente, culminante in un episodio di disperazione e di morte, costituì la prima spinta alla composizione di un canto sull'Italia. E quanto quell'episodio, a sua volta, trascendesse la stessa ispirazione patriottica, avremo modo di notarlo nell'analisi della seconda canzone, in cui esso trovò la sua collocazione definitiva.

La seconda redazione dell'*Argomento* contiene già la materia della canzone *All'Italia,* ma con qualcosa di più che ne diversifica sensibilmente la linea e, tutto sommato, la stessa intonazione. L'episodio dei caduti in Russia è ancora determinante nella sua struttura: esso è introdotto con i moduli che poi saranno usati nella canzone (« Dove sono i tuoi figli? Che fanno? perchè non si combatte più per te? ec. Odo il suono della battaglia: vedo che i tuoi figli combattono vedo il valore ec. »), ma non resta, come nell'esecuzione, un accenno generico. La dicitura che segue, infatti, « passaggio alla campagna di Russia », è un vero e proprio richiamo alla parte già delineata nella prima redazione dell'*Argomento*. Una riprova di questo l'abbiamo nel finale, dove ritorna il ricordo di quei morti (« È stato meglio per voi morire comunque, poich'eravate servi ed era serva la patria

vostra »), ricordo che non si giustificherebbe senza una precedente descrizione particolare. Dimodochè l'episodio delle Termopili, qui finalmente passato dalla pura indicazione (per di più contigua ad altre equivalenti) allo stato di abbozzo, non resta l'ultima parola della canzone: sollecitato per contrasto dal dolore del presente, esso si risolve di nuovo nel presente: « Così cantava Simonide. Oh potess'io cantare egualmente per gl'italiani. Oh come mi arderebbe il cuore ec. ». Ma su questa nota sospirosa s'afferma poi il motivo d'una sventura irrimediabile: « Tutte piangiamo insieme, itale genti, Poi che n'ha dato il cielo, Dopo il tempo sereno, Tempo d'affanno e d'amarezza (tristezza) pieno. Questo può servire per la chiusa ». Anche da questa seconda redazione, dunque, possiamo desumere che il motivo del compianto prevaleva su quello della nostalgia, e che quest'ultima doveva solo accentuare il compianto.

Nella concreta esecuzione, invece, le cose andarono un po' diversamente. L'episodio dei Greci alle Termopili, inizialmente (come s'è visto) indifferenziato rispetto ad altri possibili esempi, si venne precisando nella fantasia del poeta attraverso il canto di Simonide, con la doppia sollecitazione della nostalgia per le care e venturose antiche età, e della possibilità di una ricostruzione filologica ben accetta al gusto dell'autore dell'*Inno a Nettuno*. Di questo particolare compiacimento è eloquente testimonianza tutta una parte della lettera dedicatoria delle due canzoni al Monti (12 febbraio 1819), dove accanto ad espressioni di amor di patria e di ammirazione per l'illustre destinatario, si parla della cronologia di Simonide, si citano Diodoro e Cicerone, e si dà ragione del proprio lavoro ricostruttivo:

Basterà che intorno al canto di Simonide che sta nella prima canzone io significhi, non per voi, ma per li più de' lettori,... che quel gran fatto delle Termopile fu celebrato realmente da un poeta greco di molta fama, e quel ch'è più, vissuto in quei medesimi tempi, cioè Simonide, come si vede appresso Diodoro nell'undecimo libro, dove recita anche certe parole di esso poeta; lasciando l'epitaffio riportato da Cicerone e da altri. Due o tre delle quali parole recate

da Diodoro sono espresse nel quinto verso dell'ultima strofe. Ora io giudicava che a nessun altro poeta lirico né prima né dopo toccasse mai verun soggetto così grande nè conveniente... Per la qual cosa dolendomi assai che il sopraddetto componimento fosse perduto, alla fine presi cuore di mettermi, come si dice, nei panni di Simonide, e così, quanto portava la mediocrità mia, rifare il suo canto...

Il quale canto, come si sa, finì col sovrapporsi all'episodio dei caduti in Russia, ridotto a un semplice accenno (« Pugnan per altra terra itali acciari »), e col dominare tutta la seconda parte della canzone. Possiamo anche aggiungere: col dominarla poeticamente, dando in questo ragione al De Sanctis che vide nel canto di Simonide la parte poeticamente riuscita di tutta la lirica. Se nell'analisi della canzone, infatti, vogliamo ispirarci a criteri, per così dire utilitari, di puntuale resa poetica, non c'è dubbio che le corde poeticamente più profonde son toccate dal Leopardi nella seconda parte, che con felice *ex abrupto* introduce il ricordo delle antiche età: « Oh venturose e care e benedette L'antiche età... ». Basti ricordare la suggestiva e quasi religiosa evocazione del paesaggio che fu testimone del fatto glorioso, e che ora sembra ancora suggerire al passeggero, « con indistinta voce », il ricordo di quel fatto; oppure il motivo, tanto caro al grande Leopardi, della morte nel fiore degli anni; oppure l'immagine silenziosa e funerea dello scuro Tartaro e dell'onda morta.

Ma nell'economia dell'insieme, quale possiamo desumerlo dagli abbozzi, dalla prima parte di questa canzone, e dalla canzone successiva (nata, come vedremo, per una specie di risarcimento nei riguardi di ciò che era stato eluso nella prima canzone), tutto l'episodio di Simonide appare come una felice digressione. In questo senso, non possiamo più condividere il pensiero del De Sanctis il quale, partendo da quel tale giudizio di gusto, arrivava alla seguente conclusione sul rapporto fra le due parti della lirica: « Sembra proprio che l'immaginazione usa da gran tempo e familiare col mondo antico, dopo breve errore in un mondo a lei peregrino, si affretti ad uscirne e torni con diletto ad abitare il

mondo di Erodoto e di Simonide » (1). S'è già visto infatti, da tutta la precedente documentazione, quanto poco peregrina, quanto dolorosamente congeniale allo spirito del poeta fosse la considerazione dell'oggi, l'infelicità dell'Italia già donna e ora povera ancella. E perciò, quanto al rapporto corrente fra le due parti della canzone, preferiamo richiamarci al giudizio di un lettore moderno e tutt'altro che insensibile alle rese puntuali di un poeta. Scrive dunque il Flora: « Il primo motivo di questa canzone è l'Italia senza più gloria... Il secondo motivo è quello dei Greci che combattono per la patria alle Termopili. Ma è un motivo che, amato per se stesso dal poeta, qui è inserito con ingegnoso artificio, piuttosto che evocato per spontanea ragione artistica. Tutto preso letterariamente per la figura di Simonide, ponendo se stesso al posto dell'antico poeta, con una giovanile foga d'immaginazione, il Leopardi non s'è accorto di aver forzata l'analogia » (2).

Per quanto riguarda poi la prima parte della lirica, se non è certo nostra intenzione tentarne una rivalutazione poetica in senso stretto, non possiamo fare a meno tuttavia di sottolinearne in modo positivo i valori di « eloquenza », non solo per ciò che può riferirsi all'uso di una sapiente *ars dictandi,* ma anche e soprattutto per quel che concerne il sentimento che si esprime attraverso quei moduli letterari, con un calore e una intensità che sembrano escludere qualsiasi carattere di esercizio letterario o di retorica scolastica. Le riserve più volte formulate dagl'interpreti sulla scarsa determinatezza storica implicita nella raffigurazione dell'Italia piangente, non possono infatti intaccare la sincerità del sentimento doloroso che dà vita a quella raffigurazione. Il cui schema, com'è noto, ricorre più volte nella poesia eroica del Seicento (3), largamente esplorata dal Leo-

(1) *Saggi critici,* II, p. 352.
(2) G. L., *Canti,* a cura di F. Flora, Milano, 1937, pp. 50-51.
(3) Cfr. Cesareo, *art. cit.*

pardi proprio nei mesi che accompagnarono e seguirono la composizione delle canzoni patriottiche. Ma basterà ricordare, tra i tanti esempi, l'inizio d'un sonetto del Testi, intitolato al Duca di Savoia (Carlo Emanuele I), dov'è la rappresentazione dell'Italia un tempo regina, ridotta poi misera e incatenata: « Quella che già nel secolo vetusto Fu del mondo reina Italia altera, E ch'or, misera fatta e prigioniera, Di barbare catene ha 'l collo onusto, Il nudo seno e 'l lacerato busto... A te mostra, o gran Carlo »; per comprendere concretamente come il Leopardi abbia saputo infondere nella statua tradizionale tanta vita affettiva da farla diventare una creatura del suo sentimento:

> Or fatta inerme
> nuda la fronte e nudo il petto mostri.
> Oimé quante ferite,
> che lividor, che sangue!...
> E questo è peggio,
> che di catene ha carche ambe le braccia;
> sì che sparte le chiome e senza velo
> siede in terra negletta e sconsolata,
> nascondendo la faccia
> tra le ginocchia, e piange... (vv. 6-17)

Poiché qui l'Italia, più che una finzione allegorica, è una creatura infelice da compiangere e da confortare. Si ricordi in proposito quel movimento compreso nel progetto di elegia, da noi sopra riferito: « O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più ec. ec. ec.? ». Dimodoché l'ipotiposi dell'Italia non risponde, come parve al De Sanctis (1), a un semplice proposito retorico, ma alla stessa esigenza del sentimento leopardiano, che postula la presenza dell'infelice per impostare con esso un colloquio, sulla base di un *tu* pietoso e affettuoso. Ne consegue che il vero soggetto lirico della canzone non è l'Italia, ma, come

---

(1) « ... il Leopardi, appunto perché il di dentro è vuoto, sta tutto al di fuori, e non resta che l'Italia non sia divenuta una statua perfetta » (*Saggi critici*, II, p. 349).

s'è già osservato, lo stesso personaggio eroico-elegiaco del poeta, con le sue interrogazioni incalzanti e le sue esclamazioni desolate. Lo stesso brano raffigurante l'Italia, da noi sopra riprodotto, andrà infatti integrato con quei movimenti soggettivi, anche se enfatici, che lo sorreggono: « Oh qual ti veggio, Formosissima donna... Io chiedo al cielo E al mondo: Dite, dite: Chi la ridusse a tale?... » In questo senso anche la rievocazione delle Termopili, proprio in quanto è introdotta attraverso la voce di Simonide, rientra nell'impostazione fondamentale della lirica: e lo stesso Simonide, coi suoi movimenti teneri od eroici, non è che una prosecuzione di quel soggetto lirico che campeggia nella prima parte della canzone. Per meglio determinare il carattere di questo soggetto non sarà inutile accostare l'inizio della canzone *All'Italia* con l'apertura di un altro sonetto del Testi, *Al Conte G. B. Ronchi,* dov'è già la contrapposizione delle reliquie dell'antica grandezza, gli archi e le colonne, alla mancanza di gloria dell'Italia contemporanea: « Ben molt'archi e colonne in più d'un segno Serban del valor prisco alta memoria, Ma non si vede già per propria gloria Chi d'archi e di colonne ora sia degno ». Di questa quartina il Leopardi dovette evidentemente apprezzare le immagini, ma a queste stesse immagini impresse un ben diverso movimento patetico inserendole nel giro vivace di un discorso in prima persona (« *vedo* le mura e gli archi... »), aperto da un vocativo colloquiale, « O patria mia », che comunica a tutto il passo un calore d'affetto ignoto al sostenuto poeta seicentesco:

> O patria mia, vedo le mura e gli archi
> e le colonne e i simulacri e l'erme
> torri degli avi nostri,
> ma la gloria non vedo,
> non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
> i nostri padri antichi... (vv. 1-6)

Del resto, il Leopardi stesso ebbe coscienza di questo divario, se in una pagina dello *Zibaldone* databile in questi mesi lodò del Testi la « dicitura competentemente

poetica ed elegante », le immagini, la collocazione delle sentenze; non trovandovi però « l'animatezza la scolpitezza, e la concisa nervosità e muscolosità ed energia e lo spirito del suo stile » (p. 23).

Per quanto riguarda la presenza poetica di un soggetto in prima persona, bisognerà piuttosto rifarsi, oltre gli stessi lirici seicenteschi, al modello petrarchesco delle canzoni civili. Non per nulla, a parte la diversa risonanza storico-politica del termine « patria » rispetto al più geografico « Italia » (1), la canzone leopardiana esordisce con lo stesso vocativo affettuoso con cui si apre la canzone petrarchesca ai signori d'Italia. È interessante a questo proposito ripercorrere i giudizi di questi mesi sulla poesia civile del Petrarca, considerata come il modello più perfetto di fusione tra lirica ed eloquenza, per ricavarne implicitamente qualche lume sulle stesse propensioni leopardiane (2). Ciò che soprattutto attira il Leopardi, nella lirica civile del Petrarca, è « quell'affetto... che cagiona l'eloquenza, e abbagliando meno persuade e muove più, e più dolcemente massime nel tenero »; quella « semplicità e candidezza sua propria, che però si piega e si accomoda mirabilmente alla nobiltà e magnificenza del dire »; « quei movimenti pieni τοῦ πάθους e quelle immagini affettuose... e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza » (*Zibaldone,* pp. 23-24). Insistendo su questo motivo, dell'influsso del « cuore » nella poesia petrarchesca, il Leopardi arriverà a quella stupenda immagine-definizione della « mollezza e quasi untuosità d'olio soavissimo » delle canzoni petrarchesche: con la conclusione che « le odi degli altri appetto alle sue *paiono* asciutte e dure, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore » (*ivi,* p. 24). Da un lato, dunque, « nobiltà e magnifi-

(1) Cfr. per questa distinzione L. Russo, commento citato, p. 76.

(2) Un accostamento tra le idee leopardiane sul Petrarca e lo stile delle canzoni patriottiche è già in G. A. Levi, *op. cit.*, p. 108.

cenza del dire », « sublimità »; dall'altro, « semplicità e candidezza », « immagini affettuose », « mollezza e quasi untuosità d'olio soavissimo », « morbidezza e pastosità ». Ma, a ben guardare, questa particolare definizione dell'eloquenza petrarchesca viene a inquadrare poi gli stessi aspetti della personalità leopardiana di questo periodo: la sua vocazione eroica e insieme il suo cuore « sensitivo molle e poetico »: entrambi ben presenti nell'atteggiamento del poeta verso l'Italia. Tuttavia, su questo fondo congeniale di eloquenza, dove il cuore può aprirsi di tanto in tanto a movimenti di tenerezza (l'« olio soavissimo » circola a suo modo anche nella canzone leopardiana, ed è particolarmente avvertibile nella raffigurazione dell'Italia negletta e sconsolata, che nasconde la faccia tra le ginocchia e piange; nel lamento per colui che in guerra è spento, « non per li patrii lidi o per la pia Consorte e i figli cari »; per non parlare di tutta la seconda parte della lirica, che faceva concludere al De Sanctis che « il poeta riesce più nel delicato e nell'appassionato » (1)), si delinea poi una differenza radicale fra i due soggetti lirici dominanti sulla scena: tra l'io, intendiamo, cristiano-elegiaco del poeta medievale, che tende a porsi come coscienza comune di un « popol doloroso » (« piacemi almen che' miei sospir sian quali Spera 'l Tevero e l'Arno E 'l Po »), e un io elegiaco-eroico, che nella comune disfatta tende a farsi valere come coscienza individuale, in contrasto cogli uomini e col fato:

> Nessun pugna per te? non ti difende
> nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
> combatterò, procomberò sol io (vv. 36-38).

Ed è precisamente in questa coscienza, più che nella determinatezza d'un particolare contenuto politico, che s'afferma la modernità d'una posizione sentimentale e ideologica, destinata ad originali sviluppi nei canti della maturità (il cosiddetto « titanismo » leopardiano, di cui

(1) *G. L.*, ed. cit., p. 78.

recentemente il Bosco ha analizzato le varie fasi, partendo appunto dalla canzone *All'Italia* (1)). Ad alimentare quella coscienza concorrevano da un lato, come s'è detto, una particolare materia biografica, e dall'altro le suggestioni di un clima storico in cui erano presenti e vivi l'Alfieri e il Foscolo, con le loro proposte di ribellione e di sfida al secolo. Del resto, sorretti da questa consapevolezza di una diversità storica fra il poeta medievale e il poeta ottocentesco, non ci sarà difficile coglierne i riflessi nelle stesse strutture stilistiche, inizialmente avvicinate. La moltiplicazione quasi esasperata di movenze eloquenti, interrogazioni invocazioni esclamazioni esortazioni, nell'antico modello ancora largamente pausate, e gli stessi troncamenti delle frasi a metà del verso, in contrasto con la musicalità chiusa delle strofe petrarchesche (2), possono ricondursi solo in parte alla giustificazione naturalistica di una « giovanile e superficiale espansione » (3). In realtà quelle movenze incalzanti costituiscono già le premesse psicologiche e stilistiche da cui scatterà la ribellione titanica di Bruto minore. Sicché, per concludere, il centro sentimentale, o per dirla col Carducci (il quale, almeno in questo, ci vide meglio del De Sanctis), « il nocciolo lirico, anzi l'anima della canzone » non è il canto di Simonide, ma proprio quel movimento eroico-agonistico in cui culmina la prima parte di essa: « L'armi, qua l'armi: io solo Combatterò, procomberò sol io », dove « il valore della sortita », come ha osservato un interprete assai acuto della poesia leopardiana, « è d'essere un proposito disperato; l'enfasi stessa dell'espressione, è quella della disperazione » (4).

---

(1) U. Bosco, *Titanismo e pietà in G. L.*, Firenze, 1957.

(2) Per queste differenze metriche tra le prime canzoni leopardiane e quelle petrarchesche cfr. M. Fubini, introduzione ai *Canti*, Torino, 1930, pp. XXIX-XXX.

(3) De Sanctis, *Saggi critici*, II, p. 348.

(4) R. Bacchelli, commento citato, p. 18.

* * *

Con lo sviluppo esclusivo dell'episodio di Simonide, susseguente a quella disperata sortita, la linea della canzone era comunque compromessa. Troppo di quella materia che più stava a cuore al poeta (i danni patiti dall'Italia sotto i Francesi, l'episodio dei caduti in Russia, il lamento conclusivo sui perversi tempi) era rimasto nell'abbozzo. La nascita della seconda canzone, di pochi giorni successiva al compimento della prima, trova la sua giustificazione nel bisogno di dare un'espressione a quella materia, riprendendo così idealmente la linea interrotta della canzone *All'Italia*. Per attuare questo proposito il Leopardi dovette, com'è noto, prendere l'avvio da un'occasione esterna, il progetto d'erezione in Firenze di un monumento a Dante. La terza redazione dell'*Argomento* contiene appunto il disegno della canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, con l'abbozzo della prima e dell'ultima parte, e col rinvio alle redazioni precedenti per ciò che riguarda l'episodio centrale dei caduti in Russia.

L'aver legato l'espressione di ciò che ancora gli premeva del primo disegno alla celebrazione di un monumento a Dante, comportò per il Leopardi un avvio lungo e faticoso, in cui il motivo eroico-elegiaco dell'Italia infelice dovette lentamente farsi strada tra le espressioni meramente occasionali di felicitazione per gli artisti designati alla creazione del monumento, e l'altro motivo, di ascendenza foscoliana, dell'utilità dei monumenti dei grandi per le generazioni successive (1). Senonché questo motivo, passando attraverso il sentimento leopardiano, finiva col perdere in certo senso il suo carattere tirtaico, colorendosi di note intensamente deso-

(1) Ma non diremmo, con S. A. Nulli (commento citato, p. 19), che sia foscoliano «il tono più intimo del canto». In generale, l'analisi che il Nulli fa di questa seconda canzone è di gran lunga inferiore all'altra della canzone *All'Italia*, così ricca, come s'è detto, di spunti e riferimenti storico-biografici interessanti.

late, nella considerazione di un presente mediocre e pieno di squallore. Sicché nella lettura delle prime stanze di questa canzone, oltre la « lavorata sottigliezza » (1) notata comunemente dagli interpreti (del resto già dal Carducci, esperto *rhétoricien,* intesa nei suoi valori positivi: « [il poeta] procede solenne, magniloquente, con dovizia di lingua poetica più sicura forse e più varia, con più ricco e flessibile drappeggiamento di verseggiatura, che non dispiegasse nella prima canzone » (2)), la nostra attenzione si sofferma particolarmente su quelle intense espressioni di sopore e di sonno, le quali preludono a certe potenti immagini delle successive canzoni filosofiche. Già il periodo iniziale, governato da un dotto *perché* (= benché: lo stesso che aprirà la canzone *Alla Primavera*), mentre ci porta un po' lontano, col suo ampio giro sintattico, dal clima stilistico vivace e cantabile della prima canzone, ci propone l'immagine intensa di un « antico sopor » che coi suoi « lacci » irretisce le itale menti:

> Perché le nostre genti
> pace sotto le bianche ali raccolga,
> non fien da' lacci sciolte
> dell'antico sopor l'itale menti... (vv. 1-4)

Il motivo è poi variamente ripreso nel séguito della canzone: nel successivo *ti riscuoti* detto all'Italia (v. 15), nel ricordo dei suoi figli *sonnacchiosi ed egri* (v. 89), nell'immagine della *mordace lima* che rode la sua virtù (v. 125), nell'invocazione a un ipotetico salvatore che la ritragga « affaticata è lenta Di sì buia vorago e sì profonda » (vv. 178-79), nella finale sprezzante rampogna al guasto legnaggio: « e se destarti Non può la luce di cotanti esempli, Che stai? » (vv. 194-96). Anche per queste espressioni non sarà difficile rintracciare qualche antecedente nella tradizione della nostra lirica civile: proprio nel Petrarca della canzone *Spirto gentil* è la raffigurazione di un'Italia avvolta nel sonno: « Che s'aspetti

(1) G. De Robertis, commento a G. L., *Canti*, Firenze, 1927, p. 12.
(2) *Op. cit.*, p. 137.

non so nè che s'agogni Italia, che suoi guai non par che senta; Vecchia, oziosa e lenta, Dormirà sempre, e non fia chi la svegli? » (vv. 10-13). Ma se esaminiamo le premesse e gli sviluppi leopardiani di queste immagini, ci persuaderemo (ed è constatazione già fatta per altre espressioni leopardiane di cui è stato possibile rintracciare qualche vestigio nella nostra tradizione letteraria) che il Leopardi ha immesso nel linguaggio tradizionale una materia del tutto nuova, caricando i vocaboli di una responsabilità ideologico-affettiva ignota alla precedente tradizione. Nel caso specifico, in quel sopore e in quel sonno si esprime un sentimento di esasperazione che trae la sua origine remota dall'esperienza diretta dell'atmosfera recanatese, squallida e provinciale, così com'è descritta in qualche brano di lettera di questi mesi al Giordani: « Qui... tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità. Si meravigliano i forestieri di questo silenzio, di questo sonno universale... » (30 aprile 1817). Ma è un motivo che mentre affonda le sue radici nel vivo dell'esperienza psicologica dello scrittore, si potenzia caricandosi via via di implicazioni sempre più vaste: Recanati, l'Italia sotto la Restaurazione, la mediocrità del presente, l'impassibilità della natura. Come tale esso ritornerà dominante nella canzone al Mai, in quella « tanta nebbia di tedio » che incombe sul secol morto, in quel « disperato obblio » degli Italiani, sempre più « lento e grave », in quell'« ozio » e in quel « brutto silenzio » che preme ai nostri innanzi a tutto; ricorrerà ancora, con più ampia significazione storica, nelle « assonnate menti », nei « duri ozi » e nelle « putri e lente ore » delle canzoni *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone;* e s'identificherà infine, nel *Bruto minore,* con la stessa indifferenza della natura alle titaniche accuse del morituro: « E di feroci note Invan la sonnolenta aura percote ». Questo breve *excursus* può servire dunque a farci intendere concretamente il nesso che lega tra di loro i vari aspetti, psicologici e ideologici, della personalità leopardiana; e insieme, la funzione di

raccordo rappresentata dal momento patriottico nello svolgimento della concezione del Leopardi, tra una coscienza puramente patetica e intimistica e una coscienza « filosofica » dell'infelicità (1).

Muovendo da quelle desolate premesse di sopore e di sonno, le stesse esortazioni all'Italia che affollano le prime stanze della canzone, vengono a perdere in parte il loro carattere tirtaico; sulla pura nota agonistica, prevalgono infatti gli accenti amari della rampogna e dell'*indignatio*:

> Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
> quella schiera infinita d'immortali,
> e piangi e di te stessa ti disdegna;
> che senza sdegno omai la doglia è stolta (2):

---

(1) Sia ben chiaro, però, che questo nostro voler ricondurre le varie posizioni storiche dello spirito leopardiano alla matrice di un'infelicità soggettiva, non esclude affatto la funzione conoscitiva, vorremmo dire euristica, di quell'infelicità, come di un elemento stimolante alla presa di coscienza di alcune particolari realtà, sia storiche (l'Italia, l'umanità contemporanea), sia psicologiche (la noia, le illusioni, ecc.), sia filosofiche (la ragione, la natura, il vero, il nulla, ecc.). Ed è precisamente in questo senso che il « momento leopardiano » può considerarsi come un elemento ineliminabile nell'esperienza di ciascuno di noi. Di conseguenza non possiamo condividere le elucubrazioni a carattere positivistico di un Cesareo, il quale era portato a vedere la poesia leopardiana sempre come un'esagerazione morbosa di piccolissime cause: aprendo così la strada (o proseguendola: c'erano già stati il Tommaseo, i « nuovi credenti », ecc.) alla definizione crociana della « vita strozzata ». Ma non possiamo nemmeno seguire fino in fondo i ragionamenti di coloro che nel lodevole intento di sottrarre il pessimismo leopardiano a una volgare ipoteca clinico-fisiologica, son portati a invertire cronologicamente i termini dell'infelicità soggettiva e della « delusione storica », ponendo quest'ultima alla base di tutta la speculazione e dello stesso sentimento leopardiano, e lasciandosi sfuggire quanto di irriducibilmente disperato è nella visione leopardiana della vita, anche nell'ultima fase « sociale » della *Ginestra*: dove quella confederazione di uomini contro il « brutto potere » della natura è intesa come un'associazione mesta e virile a finalità puramente difensive, e con prospettive di successo alquanto dubbie (ma comunque nobilitata dalla consapevolezza: « nulla al ver detraendo »).

(2) Può essere interessante notare che fino all'edizione fiorentina del 1831 questo verso suonava più pateticamente così: « Che se non piangi, ogni speranza è stolta ». In generale le correzioni a questa canzone sono molto più fitte di quelle alla canzone *All'Italia*, segno in-

volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,
e ti punga una volta
pensier degli avi nostri e de' nepoti (vv. 11-17).

Ma già in queste strofe, tra le constatazioni desolate e le amare esortazioni, fa la sua apparizione saltuaria il motivo di fondo, cioè il compianto sulle sventure dell'Italia:

Amor d'Italia, o cari,
amor di questa misera vi sproni,
ver cui pietade è morta
in ogni petto omai, perciò che amari
giorni dopo il seren dato n'ha il cielo.
Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni
misericordia, o figli,
e duolo e sdegno di cotanto affanno
onde bagna costei le guance e il velo... (vv. 35-43);

Voi, di ch'il nostro mal si disacerba,
sempre vivete, o care arti divine,
conforto a nostra sventurata gente,
fra l'itale ruine
gl'itali pregi a celebrare intente... (vv. 64-68).

Questo motivo poi si sviluppa in tutta la sua pienezza, dominando la parte centrale della lirica, dalla quinta strofe in poi, e precisamente dall'inizio dell'allocuzione a Dante: « O dell'etrusco metro inclito padre... ». E qui bisogna osservare che quel vocativo, anche se non può essere accostato, nella sua funzione di avvio a un discorso eloquente, a quei numerosi vocativi pieni di affettuosa intimità che punteggiano la trama di tante grandi

---

dubbio di un'elaborazione più tormentata. Esse si svolgono essenzialmente in due direzioni: l'una è quella della sostenutezza letteraria rispetto alla facile immediatezza (carattere comune alle correzioni della prima canzone); l'altra è quella della semplificazione e dell'alleggerimento rispetto alla tortuosità e alla pesantezza di alcuni costrutti. È molto significativo, comunque, che la maggior parte di esse riguardi le prime e le ultime strofe, ossia quelle legate all'occasione prossima della lirica; la parte centrale, ossia la requisitoria antifrancese e l'episodio dei caduti in Russia, è meno tormentata: riprova di ciò che stava più a cuore al poeta. Nelle nostre citazioni noi seguiamo l'edizione del 1845; ma laddove le lezioni precedenti ci sembrano significative o sotto l'aspetto ideologico o sotto l'aspetto stilistico, ne facciamo cenno.

liriche leopardiane, specialmente idilliche (1); non dev'essere nemmeno confuso con altri vocativi, retorici e occasionali, ricorrenti nelle canzoni del primo periodo, come « Italo ardito » o « garzon bennato ». Reso possibile dall'occasione che ha dato inizio alla composizione della lirica (l'erezione di un monumento), quel *tu* rivolto a Dante supera l'occasione, facendo corpo con l'ispirazione più vera della canzone. Né vale osservare, com'è stato fatto (2), che il Leopardi non riesce a far sentire la presenza di Dante come personaggio storicamente individuato (fuorché, di sfuggita, nell'allusione al suo carattere sdegnoso, contenuta nei versi 137-38). Dante, infatti, diventa qui una figura stessa del sentimento leopardiano, nella sua doppia funzione di rappresentante d'un passato glorioso e irrevocabile, e di confidente dello strazio del poeta: un movimento d'affetto, più che una vera e propria figura storica.

È un fatto, dunque, che l'introduzione di quel vocativo coincide con l'inizio del motivo centrale della canzone. Ma anche all'interno di questo motivo, come nel disegno generale dell'intera lirica, si può assistere a una progressione ascendente di temi, a un graduale innalzarsi dell'ispirazione dalle particolarità scottanti di una materia storico-politica rievocata con accenti di eloquente concitazione, fino ai movimenti vasti e desolati che introducono il tema dei caduti in Russia, in cui il dolore patriottico, nell'atto di determinarsi in un *exemplum*, si allarga e si risolve in un più universale dolore.

Le prime note di questo « compianto » ci richiamano, nella loro genericità dolente, ancora alla prima parte della canzone *All'Italia*: ma l'appoggio discorsivo offerto dalla forma allocutoria è già garanzia di un discorso più fuso, lievitato da quella presenza del « cuore »

---

(1) Sulla frequenza e sulla funzione dei vocativi nei *Canti* leopardiani, si vedano le bellissime osservazioni del Fubini, introduzione al citato commento, pp. XVIII-XX.

(2) A. Zottoli, *op. cit.*, p. 48-50.

che caratterizza i momenti più persuasivi dell'eloquenza leopardiana:

> O dell'etrusco metro inclito padre,
> se di cosa terrena,
> se di costei che tanto alto locasti
> qualche novella ai vostri lidi arriva,
> io so ben che per te gioia non senti... (vv. 74-78);
>
> Ahi, da che lungo scempio
> vedi afflitta costei, che sì meschina
> te salutava allora
> che di novo salisti al paradiso!
> Oggi ridotta sì che a quel che vedi,
> fu fortunata allor donna e reina.
> Tal misera l'accora
> qual tu forse mirando a te non credi....(1) (vv. 91-98).

A questo punto, con un rapido passaggio, è introdotto il tema dei danni sofferti dall'Italia sotto il dominio francese, già presente nel primo disegno della canzone:

> Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;
> ma non la più recente e la più fera,
> per cui presso alle soglie
> vide la patria tua l'ultima sera (vv. 99-102).

Incomincia così la parte più concitata e storicamente determinata della lirica, dove il motivo generale del compianto si specifica in una denuncia quasi documentaria dei danni recentemente patiti dall'Italia. Questo carattere di denuncia scottante risultava ancora più evidente nelle prime edizioni della canzone, per un esplicito violento richiamo al paese oppressore: « ma non la Fran-

---

(1) Ferma restando la presenza del « cuore », questi versi subirono tuttavia parecchi rimaneggiamenti nelle varie edizioni. Gli ultimi due, in particolare, suonavano così nell'edizione del '18: « Mostrar chi si rincora Il mal ch'e' fia gran che, s'udendo il credi? »; e al Giordani che confessava di non intenderli, il Leopardi dovette fornire la seguente spiegazione: « Chi si fiderà di rappresentarvi degnamente quelle sventure, le quali non sarà poco se, udite, le crederai? » (lettera del 19 febbraio 1819). Nell'edizione bolognese del 1824 essi furono corretti nel modo seguente: « Ch'or nulla, ove non fòra Somma pietade assai, pietade attende ». La lezione definitiva, e senza dubbio più piana, risale all'edizione Starita del 1835.

cia scellerata e nera » (v. 100), corretto solo nell'edizione fiorentina del 1831; ribadito poco più oltre (v. 108) da un altro richiamo diretto, « di Franche torme il bestial furore », sostituito già nell'edizione bolognese del 1824 dal più elegante e indeterminato « l'asta inimica e il peregrin furore »: e forse non solamente per una resipiscenza postuma nei riguardi della Francia napoleonica avversata dai sostenitori della Santa Alleanza (1), ma anche per una esigenza di classica sostenutezza, conforme a quella linea di eloquente concitazione tacitiana a cui s'ispira l'intera strofe, e che già piacque a suo tempo al Carducci (2), giudice più sicuro di *ars dictandi* che di veri e propri esiti poetici:

Beato te che il fato
a viver non dannò fra tanto orrore;
che non vedesti in braccio
l'itala moglie a barbaro soldato;
non predar, non guastar cittadi e colti
l'asta inimica e il peregrin furore;
non degl'itali ingegni
tratte l'opre divine a miseranda
schiavitude oltre l'alpe, e non de' folti
carri impedita la dolente via;
non gli aspri cenni ed i superbi regni;
non udisti gli oltraggi e la nefanda
voce di libertà che ne schernia
tra il suon delle catene e de' flagelli.
Chi non si duol? che non soffrimmo? intatto

(1) Già in un lettera al Brighenti del 21 aprile 1820 il L. si scusava così delle puntate antifrancesi della canzone: « Quelli che presero in sinistro la mia *Canzone* sul Dante, fecero male, secondo me, perché le dico espressamente *ch'io non la scrissi per dispiacere a queste tali persone*, ma parte per amor del puro e semplice vero, e odio delle vane parzialità e prevenzioni; parte perché non potendo nominar quelli che queste persone avrebbero voluto, io metteva in iscena altri attori come per pretesto e figura ». Nell'edizione fiorentina del 1831, al verso 102 (corretto) il L. appose poi questa nota: « L'autore, per quello che nei versi seguenti (scritti in sua primissima gioventù) è detto in offesa degli stranieri, avrebbe rifiutata tutta la canzone, se la volontà di alcuni amici, i quali miravano solamente alla poesia, non l'avessero conservata ».

(2) « La settima stanza... è di una efficacia tacitiana » (*op. cit.*, p. 147).

ch(lasciaron quei felli?
Qual tempio, quale altare o qual misfatto? (vv. 103-19)

Pure, in tanta concitazione, la presenza del *tu,* da cui la stessa enumerazione dei mali d'Italia prende l'avvio, rappresenta ancora un compenso del « cuore » : ed è insieme l'elemento unitario che lega questa strofe alle altre in un'unica appassionata perorazione.

Comunque, il passaggio alla strofe successiva segna già il distacco da quell'eloquenza concitata a un'eloquenza leopardianamente più desolata, in cui già spunta il grande poeta della protesta cosmica. Né debbono trarci in inganno, a tal proposito, gl'interrogativi con cui si apre la strofe e in cui sembrano rinnovarsi le interrogazioni retoriche che chiudono la strofe precedente. La loro qualità, infatti, non è retorica, e la loro risonanza sembra andare ben al di là di un semplice moto di risentimento patriottico :

Perché venimmo a sì perversi tempi?
Perché il nascer ne desti o perché prima
non ne desti il morire,
acerbo fato?... (vv. 120-23).

È questa la prima grande voce di protesta leopardiana contro il fato : e qui appare più che mai palese quello che abbiamo osservato sulla funzione mediatrice del patriottismo nello sviluppo della concezione del Leopardi. La stessa assolutezza di alcune espressioni, così tipicamente leopardiane, come *nascere, morire, acerbo fato,* conferma la vastità di quelle interrogazioni (1).

Il séguito della strofe, pur riconducendo l'ampiezza della protesta nel suo normale alveo patriottico, si sviluppa in movimenti larghi e appassionati, in cui campeggia quel soggetto elegiaco-eroico che è il personaggio fondamentale di queste canzoni. Qui però senza le punte

(1) Né, per quel che riguarda l'*acerbo fato,* può valere il richiamo al v. 90 della canzone precedente (« qual nell'acerbo fato amor vi trasse? »), in quanto lì, a parte il diverso e più corrente significato (la morte immatura), l'espressione fu introdotta nell'edizione del 1824.

baldanzose che caratterizzavano l'eloquenza della canzone *All'Italia,* ma con una prevalenza di note dolorose, in cui il motivo eroico si ammorbidisce risolvendosi in elegia desolata:

> ... onde a stranieri ed empi
> nostra patria vedendo ancella e schiava,
> e da mordace lima
> roder la sua virtù, di null'aita
> e di nullo conforto
> lo spietato dolor che la stracciava
> ammollir ne fu dato in parte alcuna.
> Ahi non il sangue nostro e non la vita
> avesti, o cara; e morto
> io non son per la tua cruda fortuna (vv. 123-32).

Si confronti, in particolare, quest'ultimo movimento in prima persona con quello, per certi aspetti analogo, della precedente canzone: « Io solo Combatterò, procomberò sol io », a suo tempo riconosciuto come il centro lirico del componimento: per comprendere di quanto il Leopardi abbia progredito, nell'espressione di se stesso, su quel generoso ma astratto agonismo. Qui l'idea di un sacrificio per la patria si affaccia in maniera più reticente, come rammarico per un sacrificio non avvenuto: e la stessa forma allocutoria, « o cara », comunica una nota di tenerezza a tutto il passo.

È precisamente a questo punto, e dopo tali premesse, che s'innesta l'episodio dei soldati morti in Russia, richiamato per contrasto dall'idea di un sacrificio per la patria. Largamente abbozzato già nella prima redazione dell'*Argomento,* l'episodio rappresenta il momento culminante della parabola della canzone, per la sua funzione di testimonianza estrema dell'infelicità della patria, costretta a vedere i suoi figli combattere lontano, per quella gente che l'opprime. La stessa invocazione a Dante, fatta proprio sulle soglie dell'episodio, sembra voler sottolineare la sua particolare funzione nella struttura della lirica, creando intorno ad esso un'adeguata risonanza affettiva:

> Padre, se non ti sdegni,
> mutato sei da quel che fosti in terra (vv. 138-39).

Senonché, dai lontani giorni della prima adolescenza, quando il Leopardi dovette ascoltare il canto accorato dei giovani marchigiani in partenza per la campagna napoleonica (1), la sorte di quei poveri combattenti morti nelle steppe desolate della Russia, lungamente contemplata dalla fantasia dolorosa del poeta, aveva finito col riempirsi di tutta una somma di significazioni più generali, tali da trasformare quel fatto storico in una sorta di estremo paradigma dell'infelicità umana. E perciò questa parte della canzone, mentre si lega da un lato al suo fondamentale tema patriottico, tende a farsi valere su quello stesso tema, ponendosi come il primo grande canto leopardiano dell'infelicità umana. Che cosa infatti impressionava maggiormente il Leopardi di quella non più recente disfatta militare, ancora tanto viva nella sua memoria? Il concorso eccezionale di circostanze infauste, tali da togliere agli sventurati qualsiasi comune possibilità di conforto, e da far loro toccare il fondo di una disperazione senza rimedio. Esperienza terribile, questa di una « estremità di orrore » (*Zibaldone,* p. 188) oltre la quale sembra che la stessa fortuna non possa più infierire sul disperato, e che il Leopardi dovette accogliere in sé in questi mesi, se più volte si decise a rappresentarla o ad analizzarla nei suoi scritti. Che cosa sono infatti, essenzialmente, le due canzoni funerarie poi rifiutate, di pochi mesi successive a queste canzoni patriottiche, se non il vagheggiamento doloroso di due situazioni esemplari di infelicità senza conforto? Oltre la diversità degli argomenti, solitamente imputata all'immaturità di un mondo poetico in formazione, e oltre gli stessi aspetti patetici o crudamente realistici,

(1) Riproduciamo qui alcuni versi di quel canto, citato da G. Fortebracci in *G. L.*, estratto dalla « Rassegna Nazionale », 1° agosto 1889, e riprodotto dal Flora nel suo commento (p. 75): « Guarda che bella squadra di soldati, Che bella gioventù che vanno in guerra; E se ce va, ce vanno sconsolati, Perché la lascia la sua cara bella. Quando semo lontan de 'sti paesi, La gente ce dirà: decco i Francesi. E siamo Italiani de nazione, E ce tocca a servì a Napoleone... ».

è precisamente quell'esemplarità di sventura che lega il compianto per una donna inferma o per una donna fatta trucidare col suo portato, al compianto per l'Italia o per i caduti in Russia, riconducendo quei soggetti apparentemente dispersi a un unico nodo affettivo (1). E quanto poi questo nodo debba considerarsi tutt'altro che occasionale nel quadro complessivo delle esperienze leopardiane, è testimoniato da tutti quei pensieri dello *Zibaldone* che si riferiscono alla disperazione o al conforto dei disperati.

Per quanto riguarda l'episodio che stiamo esaminando, gli aspetti concorrenti a farne un esempio estremo di infelicità sono molteplici, e tutti presenti all'angosciosa consapevolezza dei morituri:

> Allor, quando traean l'ultime pene,
> membrando questa desiata madre,
> diceano: oh non le nubi e non i venti,
> ma ne spegnesse il ferro, e per tuo bene,
> o patria nostra. Ecco da te rimoti,
> quando più bella a noi l'età sorride,
> a tutto il mondo ignoti,
> moriam per quella gente che t'uccide (vv. 146-53).

Si tratta, dunque, di una morte lontana dalla patria (« da te rimoti »), per opera di cieche forze naturali (« oh non le nubi e non i venti... »), in età giovanile (« quando più bella a noi l'età sorride »), ignota (« a tutto il mondo ignoti »), inutile (« moriam per quella gente che t'uccide »). S'aggiunga poi, a compiere il quadro, lo strazio postumo di quei miseri corpi dilacerati

---

(1) Questa parentela tra le due canzoni funerarie e quelle patriottiche è stata già sottolineata dal Marcazzan nel citato studio *Due canzoni rifiutate di G. L.* Tuttavia, rispetto alle canzoni patriottiche, le due funerarie si distinguono, più ancora che per il carattere privato degli argomenti, per una loro ricorrente nota gnomica, indizio di quel processo « filosofico » in atto (siamo nel 1819, sia pure ai primi mesi) di cui si fa cenno nel famoso passo dello *Zibaldone* da noi citato all'inizio. Ma la nota patetica resta ancora largamente scoperta, o addirittura distinta, rispetto a quella sentenziosa e universalizzante, tanto da poter ampiamente legittimare un accostamento con la materia affettiva delle canzoni patriottiche.

dalle belve. Di tutti gli elementi che abbiamo sottolineato, almeno due, crediamo, possono ricondursi a una diretta esperienza psicologica dello scrittore. Il primo è l'idea d'una morte in età giovanile, tante volte pensata con sgomento per sé o per gli altri: si ricordi la situazione espressa nell'*Appressamento della morte*, e in particolare l'inizio del V canto: « Dunque morir bisogna, e ancor non vidi Venti volte gravar neve 'l mio tetto, Venti rifar le rondinelle i nidi?... Poco andare ha mio corpo ad esser morto. I' mi rivolgo indietro e guardo e piagno In veder che mio giorno fu sì corto »; e più in generale si ripensi a certe annotazioni dei ricordi d'infanzia e d'adolescenza: « storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me » (*Poesie e prose,* I, p. 678); « così mi duole veder morire un giovine come segare una messe verde verde o sbatter giù da un albero i pomi bianchi ed acerbi » (*ivi,* p. 682). Il secondo elemento autobiografico è l'idea di una morte ignota, non arrisa da luce di gloria (quella luce per cui l' « acerbo fato » dei caduti alle Termopili poteva pur considerarsi desiderabile: « Oh foss'io pur con voi... ») : e anche qui converrà rifarci a una situazione dell'*Appressamento*: « Sarò com'un de la volgare schiera, E morrò come mai non fossi nato, né saprà 'l mondo che nel mondo io m'era » (V, 58-60); oppure alla chiusa del sonetto sull'Alfieri (27 novembre 1817): « Di me non suonerà l'eterna tromba; Starommi ignoto e non avrò chi dica, A piangere i' verrò su la tua tomba »; o anche, a qualche confessione contenuta nei citati ricordi: « fu posto (sotterrato) nel sepolcro della famiglia, e di lui non resta altra memoria nella città dove solamente fu conosciuto (tra appresso quanti lo conobbero) che di qualunque altro giovane morto senza fatti e senza fortuna » (*Poesie e prose,* I, p. 679); « mio spavento dell'obblivione e della morte totale » (*ivi*).

Le altre circostanze, invece, ossia la lontananza, l'orrore desolato del paesaggio, l'inutilità del sacrificio, l'in-

fierire delle belve sui negletti cadaveri, sono tutte rivissute nell'immaginazione del poeta, e costituiscono un grandioso sfondo eroico e preromantico a quel dramma psicologico di morti ignoti. Ebbene, quello che salvò poeticamente l'intero episodio rispetto alle situazioni affettivamente analoghe delle due canzoni funerarie fu proprio questa trasposizione storico-paesistica di una situazione sentimentale intimamente autobiografica: trasposizione che preservò il poeta tanto dal pericolo di un patetico melodrammatico (*Per una donna inferma*) quanto dall'altro pericolo d'un patetico truculento (*Nella morte di una donna ecc.*), con l'aggravante, in entrambi i casi, di un'aulicità eloquente in netto stridore col carattere privato, intimistico degli argomenti. Laddove nel nostro episodio dramma psicologico individuale, ragioni patriottiche, scenario preromantico, aulicità espressiva, sono elementi che ben si fondono tra di loro, componendosi in un tutto poetico resistente. Tuttavia, per quanto riguarda il paesaggio, occorre osservare che la sua presenza e la sua particolare qualità non si esauriscono in una pura suggestione scenografica. Quello che al poeta preme soprattutto di mettere in evidenza è l'atroce estraneità, anzi ostilità, di una natura geograficamente remota al dramma umano di quei prodi: dimodoché lo stesso orrido esotico, caro al gusto di certo preromanticismo da libri di viaggio (1), diventa in certo senso un altro coefficiente di quella immensità di sventura:

> Morian per le rutene
> squallide piagge, ahi d'altra morte degni
> gl'itali prodi; e lor fea l'aere e il cielo
> e gli uomini e le belve immensa guerra... (vv. 139-42);
>
> Ed era letto agli egri corpi il gelo (v. 145);

---

(1) Si ricordi tra l'altro che la lettura della *Vita* alfieriana risale a meno di un anno prima; del resto l'*orrido mare* del v. 158 (ma nell'edizione del '18 *orrendo*) ha il suo riscontro in un'identica espressione di quel testo: « Quelle tante galleggianti isolette rendevano stranissimo l'aspetto di quell'orrido mare » (Epoca III, cap. IX).

Di lor querela il boreal deserto
e conscie fur le sibilanti selve.. (vv. 154-55);

e i negletti cadaveri all'aperto
su per quello di neve orrido mare
dilaceràr le belve... (vv. 157-59) (1).

Ma la denuncia di un fato crudele costituisce solo un aspetto dell'atteggiamento leopardiano verso la sventura. Come già la rappresentazione dei mali d'Italia sfociava in un movimento di tenerezza elegiaca, dov'era già presente, sia pure in forma negativa (« Ahi non il sangue nostro e non la vita Avesti, o cara »), un'idea di consolazione; così nell'episodio dei morti in Russia quell'accumulazione di circostanze sventurate non è che la premessa da cui tanto più limpido e fraterno, quanto più obbiettivamente inconcepibile, scatta il motivo del conforto:

Anime care,
bench'infinita sia vostra sciagura,
datevi pace; e questo vi conforti... (vv. 62-64).

Denuncia di un fato crudele e conforto dei disperati. Ma così è del resto anche nella canzone citata *Per una donna inferma,* dove il motivo del conforto fa da contrappeso allo strazio per una morte crudele, nel fiore della bellezza e della giovinezza: « O cara mia, confortati... natura N'ha fatti a la sciaura Tutti quanti siam nati »; « Pur datti posa, han di piacere alcuna Sembian-

(1) Può essere utile, a conferma di ciò che s'è detto, confrontare i vv. 154-55 della prima edizione: « Lor tristo fato il pallido deserto E borea vide e le fischianti selve » con la loro redazione definitiva fissata già nel 1824: dove, a parte l'innalzamento del giro sintattico, dovuto a un'elegante inversione e all'abolizione d'un fiacco polisindeto, e a parte anche la correzione puramente tonale di *fischianti* nel più sostenuto e maestoso *sibilanti*; ci sembra particolarmente significativa la correzione dello spettrale ma generico *pallido,* riferito al deserto, nel più geograficamente grandioso *boreale*; e soprattutto, la sostituzione del nozionistico *vide* col più « ideologico » *conscie* (non per nulla ripreso dalla canzone filosofica *Alla Primavera,* del 1822: « Conscie le molli Aure, le nubi e la titania lampa Fur dell'umana gente », vv. 40-41), in cui è implicita l'idea di una natura crudelmente spettatrice.

za i mali estremi »; « Ma questo ti conforti Sopra ogni cosa, ch'innocente mori »; « Or ti rallegra, o sventurata mia: Tutto ti toglia l'implacanda sorte, Non l'innocenza della corsa vita »; ecc. (1). Così è ancora nella canzone gemella *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato,* dove la soavità del conforto risalta maggiormente per il contrasto con la rappresentazione cruda dello scempio operato sulle carni della donna: « Per consolarti io canto o donna mia »; « Or dunque ti consola O sfortunata... »; « Ma molto più che misera lasciasti E nequitosa vita Pensando ti conforta »; ecc. Paradigmi estremi di sventura, vagheggiati in funzione di quella possibilità fraterna di conforto.

Senonché, nei confronti delle due canzoni funerarie, dove l'affetto trabocca in più direzioni, tanto che il motivo del conforto finisce col risolversi in un atteggiamento genericamente patetico, al di sopra delle singole ragioni di volta in volta invocate; il conforto per i caduti in Russia trae la sua ragione d'essere da una sola, conseguente, desolata constatazione: l'impossibilità dello stesso conforto, e quindi la certezza di un'estremità di sventura nella quale il disperato può a suo modo ritrovare una sorta di acquietamento:

> ... e questo vi conforti
> che conforto nessuno
> avrete in questa o nell'età futura.
> In seno al vostro smisurato affanno
> posate... (vv. 64-68).

La suprema originalità, tutta leopardiana, di questo motivo, non è stata ben valutata da alcuni interpreti, i quali hanno voluto piuttosto sottolineare il carattere

---

(1) Non manca nemmeno, in questa canzone, un movimento agonistico, laddove il poeta si mobilita non rassegnato al destino fatale della donna: « Oimé nulla non giova? Io non so far che 'l creda: io vo' provare Io stesso, io vo' vedere » (vv. 74-75). Chi non ripensa a « L'armi qua l'armi. Io solo Combatterò, procomberò sol io »? Altra riprova di una « vocazione della mente » che trascende i singoli contenuti.

crudamente paradossale della formulazione: « e questo vi conforti Che conforto nessuno... », trovandola stentata o oscura. Già a suo tempo il Negri, nelle sue spesso acute *Divagazioni leopardiane* (1), aveva dovuto rivendicare la verità e profondità di quel concetto contro le riserve, per la verità piuttosto grette, di alcuni critici (« concetto un po' sforzato e lambiccato »: Fornaciari; « concettuzzo sottile e oscuro »: Finzi): « Un significato a me par che vi sia nelle parole del poeta, un significato, anzi, tutto leopardiano, tutto proprio dell'anima del nostro grande infelice: il quale sin da quando compose il canto presente, già conosceva la terribile calma della disperazione, l'acuta voluttà del dolore infinito e senza rimedio ». Ma anche studiosi più recenti, e senza dubbio più sensibili, hanno espresso la loro perplessità nei riguardi di quel passo: « il pensiero sorprende più per l'arguzia che per intenso sentire » (Fubini); « Il pensiero è un po' confuso, e può anche sembrare un gioco non felice di parole » (Flora) (2). Ma più che l'arguzia (lasciando stare la confusione, che non c'è), quello che colpisce il lettore è la lucidità desolata ed eroica di quella formulazione, che rasenta la crudezza di un puro paradosso senza però cadervi, in grazia della potente carica affettiva che la regge, testimoniata tra l'altro da un'aggettivazione d'eccezionale intensità: *infinita* sciagura, conforto *nessuno, smisurato* affanno, *supremo* danno (e ancor prima: *immensa* guerra, *orrido* mare). Dimodoché il trapasso da quell'estrema lucidità alla funerea dolcezza del successivo *posate* (tanto vicino, per certi aspetti, al *poserai* di *A se stesso,* opportunamente ricordato dal Negri) non può configurarsi come

(1) Pavia, 1896, vol. II, p. 64.

(2) Cfr. M. Fubini, commento citato, p. 13; e F. Flora, comm. cit., p. 76. Chi ha mostrato invece di aver compreso appieno la profondità e l'originalità di quelle « parole ultime e terribili » è il Bacchelli, il quale nel suo commento ha fatto un'analisi molto suggestiva di tutto l'episodio, notando soprattutto quanto di esso è riferibile a una situazione umana in generale (*op. cit.*, pp. 25-26).

un semplice ricupero d'ispirazione, ma come il naturale risolversi di un'altissima tensione conoscitiva nell'immobilità finale di una certezza comunque riposante (1).

Tuttavia, dopo aver riconosciuto la particolare intensità poetica di questi versi, non oseremmo isolarli, per tutto ciò che s'è detto, da quel generale fondo patriot-

---

(1) Non a caso questo che a noi pare il momento poeticamente più alto di tutta la lirica viene poi a coincidere con una materia di sentimenti e di meditazioni che toccano direttamente la personalità leopardiana di questi anni. Quello che il Flora definisce un pensiero « un po' confuso » o addirittura « un gioco non felice di parole » è in realtà, come s'è già detto, un motivo ricorrente negli scritti leopardiani, un'esperienza vissuta e poi lucidamente analizzata. Già in una lettera al Mai del 10 novembre 1817, dove il L. chiedeva ansiosamente notizie dell'amico Giordani il cui lungo silenzio epistolare cominciava oramai ad angosciarlo, lo scrivente mostrava di aver ben familiare quello stato di acquietamento che deriva dalla certezza irrimediabile della sventura: « Quanto più presto Ella mi scriverà, tanto più mi farà favore, che o verrà a levarmi affatto di questa pena che non mi lascia né dì né notte, o nell'eccesso del cordoglio mi farà acquietare ». Ancor più recisamente, meno di due anni dopo, parlando della sua vita « spaventevole » al Giordani, il L. scriverà: « Nell'età che le complessioni ordinariamente si rassodano, io vo scemando ogni giorno di vigore, e le facoltà corporali mi abbandonano a una a una. Questo mi consola, perché m'ha fatto disperare di me stesso » (26 luglio 1819). Del resto anche nella prima canzone funeraria, tra i vari motivi addotti per confortare la donna sventurata, abbiamo visto formulato in scorcio quello ch'era stato il motivo-chiave del nostro episodio: « Pur datti posa, han di piacere alcuna Sembianza i mali estremi ». A circa un anno di distanza, in una pagina dello *Zibaldone*, lo scrittore annoterà: « Mi diedi tutto alla gioia barbara e fremebonda della disperazione » (p. 133). E le citazioni potrebbero continuare. Ma il L. non si fermò a queste semplici enunciazioni o trascrizioni d'uno stato d'animo a lui ben noto, ma lo analizzò nello *Zibaldone* a lungo e più volte, cercandone la segreta motivazione. Particolarmente lucida ed efficace ci sembra l'analisi che ne fece in una pagina del 3 dicembre 1821, a proposito delle parole che Virgilio fa pronunciare a Didone morente: « Moriemur inultae, Sed moriamur, ait. Sic, sic iuvat ire sub umbras » (*Aen.*, IV, 659 segg.). Ed ecco l'analisi leopardiana, almeno per la parte che c'interessa: « Virgilio volle qui esprimere (fino e profondo sentimento e degno di un uomo conoscitore de' cuori, ed esperto delle passioni e delle sventure, come lui) quel piacere che l'animo prova nel considerare e rappresentarsi non solo vivamente, ma minutamente, intimamente, e pienamente la sua disgrazia, i suoi mali...; nel riconoscere... ch'essi sono eccessivi, senza fine, senza limiti, senza rimedio né impedimento né compenso né consola-

tico da cui hanno preso l'avvio. La tragedia dei morti in Russia e il successivo movimento di « pietà », trovano infatti il loro corrispettivo nella stessa tragedia e pietà della patria, ossia in ciò che costituisce la materia principale di tutta la lirica. Sicché a un certo punto i due temi confluiscono in uno; le due grandi infelicità, quella individuale e quella patriottica, si confondono:

> In seno al vostro smisurato affanno
> posate, o di costei veraci figli,

---

zione veruna possibile, senza alcuna circostanza che gli alleggerisca; nel vedere insomma e sentire vivamente che la sua sventura è propriamente immensa e perfetta e quanta può essere per tutte le parti, e precluso e ben serrato ogni adito o alla speranza o alla consolazione qualunque, in maniera che l'uomo resti propriamente solo colla sua intera sventura... » (pp. 2217-18). Ma per una vera e propria spiegazione del fenomeno psicologico, bisogna rifarsi a una pagina del 22 agosto 1821: « L'uomo senza la speranza non può assolutamente vivere, come senza amor proprio. La disperazione medesima contiene la speranza, non solo perché resta sempre nel fondo dell'anima una speranza, un'opinione direttamente o quasi direttamente, ovvero obliquamente contraria a quella ch'è l'oggetto della disperazione; ma perché questa medesima nasce ed è mantenuta dalla speranza o di soffrir meno col non isperare né desiderare più nulla; e forse anche con questo mezzo, di goder qualche cosa; o di esser più libero e sciolto e padrone di sé, e disposto ad agire a suo talento, non avendo più nulla da perdere, più sicuro, anzi totalmente... sicuro in mezzo a qualunque futuro caso della vita ec.; o di qualche altro vantaggio simile; o finalmente, se la disperazione è estrema ed intera cioè su tutta la vita, di vendicarsi della fortuna e di se stesso, di goder della stessa disperazione, della stessa agitazione, vita interiore, sentimenti gagliardi ch'ella suscita ec. Il piacere della disperazione è ben conosciuto, e quando si rinunzi alla speranza e al desiderio di tutti gli altri, non si lascia mai di sperare e desiderar questo. Insomma la disperazione medesima non sussisterebbe senza la speranza, e l'uomo non dispererebbe se non isperasse. Infatti la disperazione più debole e meno energica è quella dell'uomo vecchio, lungamente disgraziato, sperimentato ec. che spera veramente meno. La più forte, intera, sensibile, e formidabile, è quella del giovane ardente e inesperto, ch'è pieno di speranze, e che gode perciò sommamente benché barbaramente della stessa disperazione ec. » (pp. 1545-46). Questo lungo *excursus* sul tema della disperazione e del conforto vuole principalmente giovare a far sentire l'originalità tutta leopardiana di quei versi della seconda canzone da cui abbiamo preso le mosse, e in cui quell'intuizione che sarà poi svolta e determinata negli scritti successivi si presenta per la prima volta in tutta la sua esplosiva novità.

al cui supremo danno
il vostro solo è tal che s'assomigli (vv. 167-70).

Questo accomunamento di sventure e di pietà è un motivo ribadito nella strofe successiva, dove trova il suo suggello in versi dolci e sconsolati:

Di voi già non si lagna
la patria vostra, ma di chi vi spinse
a pugnar contra lei,
sì ch'ella sempre amaramente piagna
e il suo col vostro lacrimar confonda (vv. 171-75).

Il séguito della lirica è in certo senso un ritorno ai movimenti iniziali: l'allocuzione accorata a Dante, l'esortazione agl'Italiani, con cui si compie la parabola dell'intera canzone. Ma dopo l'episodio dei caduti in Russia quei movimenti hanno perso del tutto il loro carattere saltuariamente tirtaico. Il motivo programmatico della riscossa s'affaccia per un attimo, e nella forma dubitosa d'un sospiro:

Oh di costei ch'ogni altra gloria vinse
pietà nascesse in core
a tal de' suoi ch'affaticata e lenta
di sì buia vorago e sì profonda
la ritraesse!... (vv. 176-80).

Ma le successive incalzanti interrogazioni al padre Dante, più che la speranza, esprimono l'accoramento e lo stupore per un destino d'irrimediabile decadenza:

O glorioso spirto,
dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?
Dì: quella fiamma che t'accese, è spenta?
Dì: né più mai rinverdirà quel mirto
ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?
Nostre corone al suol fien tutte sparte?
Né sorgerà mai tale
Che ti rassembri in qualsivoglia parte? (vv. 180-87).

S'avverte ancora una volta, dietro la foga appassionata di questi interrogativi, un contenuto più vasto di quello patriottico, quale già il Figurelli ha notato dietro gl'interrogativi iniziali della canzone *All'Italia*: « Io chiedo al cielo E al mondo: dite, dite; Chi la ridusse

a tale? ecc. » (1). Una conferma di questa impressione è nella stessa vastità delle interrogazioni che aprono la strofe seguente:

> In eterno perimmo? e il nostro scorno
> non ha verun confine? (vv. 188-89),

con cui il Leopardi sostituì, nell'edizione Starita del 1835, le due interrogazioni patriotticamente più determinate: « Perì la gloria nostra? E non d'Italia il pianto e non lo scorno Ebbe verun confine? », avvicinandosi con coscienza postuma a quel contenuto più generale; ma, anche qui, svolgendo e non falsando uno spunto già presente nei versi del 1818.

Il movimento esortatorio che si sviluppa da queste interrogazioni, e con cui si chiude la lirica, ci riconduce a quegli accenti di amara indignazione già sottolineati nella prima parte: ma qui ripresi con ben altra potenza, dopo i vasti quadri di desolazione che riempiono la parte centrale; tanto che quell'esortazione a una disperata riscossa degl'Italiani si tramuta in una più solenne, quasi biblica esortazione a un esodo di genti dal loro territorio, che si conclude con la visione grandiosa di un'Italia divenuta un immenso deserto senza più vita (2):

---

(1) « ... nelle folte interrogazioni rettoriche che punteggiano le prime due strofe della canzone *All'Italia* pur nell'enfasi in cui sono espresse non sentiamo tanto il movimento rettorico riscontratovi comunemente dai critici, ma più la desolata interrogazione al mistero del mondo » (*art. cit.*, pp. 35-36).

(2) Il Russo, dopo aver ricordato a proposito di questi ultimi versi l'epodo 16 di Orazio, dove il poeta consiglia ai Romani di abbandonare Roma divenuta terra esecrata per le guerre civili, così conclude: « In Orazio c'è un tono conversevole e quasi persuasivo, questo del L. è consiglio di per se stesso nullo o assurdo; quello che ci prende è il desolato deserto dell'Italia... E l'ultimo verso suggella tutta l'ispirazione del L. con quella desolazione desertica, propria di tutte le sue visioni: quell'Italia che rimane *vedova e sola* non è la pia Italia che dì e notte piagne chiamando il suo Cesare perché l'accompagne, ma un'Italia impietrata, come si trattasse di un pianeta spento, un paesaggio si direbbe selenitico, senza segno di vita alcuna » (*op. cit.*, pp. 105-06).

Io mentre viva andrò sclamando intorno,
volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;
mira queste ruine
e le carte e le tele e i marmi e i templi;
pensa qual terra premi; e se destarti
non può la luce di cotanti esempli,
che stai? levati e parti.
Non si conviene a sì corrotta usanza
questa d'animi eccelsi altrice e scola:
se di codardi è stanza,
meglio l'è rimaner vedova e sola (vv. 190-200).

* * *

Una tradizione critica ormai inveterata aveva relegato nell'ombra la canzone *Sopra il monumento di Dante,* ponendo in piena luce la canzone *All'Italia,* considerata per lo più come una lirica in sé compiuta e coerente, con la sua retorica generosa, vivace, appassionata. Al confronto, e certo non senza qualche ragione, l'« eloquenza » della seconda canzone era apparsa più paludata e faticosa, sin da quando il De Sanctis aveva scritto in proposito: « A me, in tanta pompa e solennità di giri e di suoni, il poeta fa l'effetto alcuna volta di un uomo tutto teso in un abito di cerimonia » (1). Né era valsa a mitigare quest'impressione negativa la parte centrale della lirica, incomparabilmente più originale e leopardiana dello stesso canto di Simonide (ma per il De Sanctis non più che una « descrizione pittoresca »); né la stessa qualità di quell'eloquenza, certamente più faticosa ma anche più densa e meditata, pur attraverso le remore esterne dell'occasione, rispetto alla cantabilità in certo senso ancora montiana della prima canzone; né infine la considerazione di una scontentezza espressa implicitamente dallo stesso poeta, nel voler riprendere quei temi che erano stati già affrontati in un componimento precedente. Lo spunto iniziale di questo nostro studio fu costituito proprio dal bisogno di rivendicare, contro i misconoscimenti parziali o to-

(1) *G. L.*, p. 78.

tali, l'originalità espressiva (sia riguardo all'eloquenza che riguardo alla stessa poesia) della seconda canzone patriottica. Ma per giungere a questa dimostrazione il nostro discorso dovette prendere necessariamente le mosse da più lontano, coinvolgendo la stessa valutazione in blocco delle due canzoni nel quadro generale della « carriera » leopardiana.

Luigi Blasucci

VARIETÀ

SULLE CONTROVERSIE LINGUISTICHE IN ITALIA

M. Vitale (*) ha rifatto con paziente diligenza e con lodevole sforzo di precisione la storia delle controversie linguistiche in Italia. Il suo volume elabora i risultati di molti studi parziali e offre una bibliografia aggiornata e un'utile antologia dei discettatori, che arriva fino all'Ascoli, al Caix e al D'Ovidio.

L'impostazione del volume ci lascia un po' perplessi, dato che la storia della questione linguistica non andrebbe, ci sembra, concepita come qualcosa di avulso dalla stessa storia della lingua (1); e avrebbe arricchito la schematica esposizione e creato sfondi e prospettive all'esile vicenda delle controversie linguistiche la considerazione della storia della cultura in senso lato.

Esemplare, in tal senso, l'introduzione del Dionisotti alle *Prose* di Pietro Bembo (2). E il Migliorini ha ora incluso le notizie sulle dispute linguistiche in quella magistrale *Storia della lingua italiana* (3) — uno dei più importanti avvenimenti editoriali di questi anni — che, abbandonando « la secolare considerazione retorica della lingua », trasferisce l'attenzione agli aspetti istituzionali dell'uso linguistico.

È utile, d'altronde, interpretare orientamenti teorici e idee diffuse come indici di gusti e di tendenze stilistiche (4).

(*) MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*. [Palermo], Palumbo, [1960], pp. 381.

(1) B. MIGLIORINI, *La questione della lingua*, nel vol. *Questioni e correnti di storia letteraria* (Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana, 3), Milano, Marzorati, 1943, pp. 1-75, alla p. 67, così si esprimeva: « Se è estremamente difficile trattare della storia della lingua italiana prescindendo dalle dispute linguistiche, è addirittura impossibile parlare di queste senza rifarsi man mano alle condizioni esterne e interne della lingua nei diversi periodi ».

(2) P. BEMBO, *Prose della Volgar Lingua* a cura di C. DIONISOTTI - CASALONE, Torino, Utet, 1931. E vedi ora l'introduzione alla nuova edizione, a cura dello stesso Dionisotti, delle *Prose e rime* bembesche, Torino, Utet, 1960, pp. 41-7.

(3) B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.

(4) Ha detto benissimo M. PUPPO nell'Introduzione al volume da lui curato, *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, Utet, 1957, p. 19: « ...è impossibile tracciare la storia della questione della lingua senza tener presente la storia della lingua stessa, le concrete situazioni culturali che definiscono i termini della polemica, come pure il rapporto dinamico fra le idee e il gusto ». La sua stessa ampia Introduzione è un saggio di trattazione animata da tali molteplici interessi.

Del rapporto fra teorie linguistiche e aspirazioni letterarie ha tenuto esplicitamente conto C. Segre, occupandosi di quell'atteggiamento del gusto che egli chiama « edonismo linguistico » cinquecentesco (1). E studiando una questione più limitata, U. Pirotti ha mostrato di recente come nell'*Ercolano* del Varchi, a una posizione teorica incerta fra bembismo e apologia del fiorentino vivo, corrisponda una prassi oscillante fra ossequio alle forme del primo e impiego di vocaboli e frasi moderne e popolari ai fini della concretezza e della varietà (2).

Ma più si avverte, nel volume del Vitale, l'esigenza, cui si accennava, di un'ampia e concreta considerazione storica.

Ad esempio, ci sembra astratta e non del tutto giustificata dai documenti che possediamo, l'illazione che il Vitale (sulle orme, d'altronde, del Rossi (3)) trae (p. 18) dalla nota tesi del Biondo circa l'origine del volgare: questa, egli scrive, « attestava il superamento della nozione medievale... di lingua grammaticale del tutto diversa dalla lingua parlata, il riconoscimento dei toni diversi della lingua e, conseguentemente, la legittimazione della funzione degli scrittori nell'ingentilire ed elevare la lingua alla qualità letteraria e regolata; ma soprattutto affermava il concetto, implicitamente, dell'inesistenza della lingua in sé e per sé letteraria o superiore, e in sé e per sé plebea o volgare, ch'era un modo per ammettere che qualsiasi lingua plebea e parlata potesse assurgere all'espressione ornata, toccare, rispondendo ai bisogni dell'arte, i più alti valori artistici e *grammaticali*. Era, questa, *la via per riabilitare il volgare e riscattare dal giudizio negativo le opere dei grandi poeti toscani* ».

Non possiamo fondare un giudizio storico sulle implicazioni di un pensiero che tali implicazioni non cominciò neppure a sviluppare. La posizione del Biondo, che definiva il volgare una « corruzione » del latino causata dalle invasioni barbariche, non era, si direbbe, più favorevole alla sua elaborazione letteraria, della posizione del Bruni, che sosteneva essere esistite a Roma addirittura due lingue, una latina e l'altra coincidente press'a poco colla parlata di tanti secoli dopo. A parte la diversa misura dell'errore di fatto, è assai dubbio che il Biondo e i suoi immediati seguaci deducessero dal rapporto latino volgare-latino letterario la possibilità o l'opportunità di una analoga elevazione della lingua corrente dei loro tempi per opera degli scrittori.

Non dimentichiamo che, ancora nel 1449, Guarino Veronese, scrivendo a Leonello d'Este (che aveva, pare, fatto buon viso alla erronea tesi del Bruni) (4), sosteneva bensì che a Roma esisteva una sola lingua, la latina, anche se potevano esservi « pleraque... vocabula

---

(1) C. Segre, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in questo « Giornale », CXXX, 1953, pp. 145-77.

(2) U. Pirotti, *Benedetto Varchi e la questione della lingua*, in « Convivium », XXVIII, 1960, pp. 524-52.

(3) V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1938[3] p. 110. Il Rossi usa però termini più prudenti.

(4) *Epistolario* di Guarino Veronese raccolto ordinato illustrato da R. Sabbadini, Venezia, 1915-9 (Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione Veneta di storia patria, S. III, tomi VIII, XI, XIV, Lett. 813, in data « Ferrara » V Kalendas augusti 1449, vol. II, pp. 503-11.

quae ex secretiore intelligentia doctis quidem cognita, rudibus autem minus percepta fuere»; ma era tanto lontano dal dedurne la possibilità di un affinamento del volgare per opera dei letterati, che nei riguardi di quest'ultimo si esprimeva così: « succurrere plura sane cogitanti argumenta possunt, quibus latina lingua litteralis, non *ut haec materna vel haec barbaries* erat ». E già il Sabbadini aveva rilevato che l'atteggiamento del Guarino nei confronti del volgare è definito dall'affermazione che Angelo Decembrio gli attribuisce introducendolo con Tito Strozzi in un dialogo del circolo ferrarese: che gli scrittori volgari si possono leggere tutt'al più nelle notti d'inverno alle donne e ai figliuoli, ma non far entrare nella biblioteca di un letterato (1).

In una più ricca e varia prospettiva potevano essere collocati anche i giudizi che sulla tradizione volgare diede quell'umanesimo fiorentino del primo Quattrocento, il quale, come ha ben dimostrato il Baron, riuscì a conciliare la nuova visione del mondo con le aspirazioni e le esperienze della vita del libero Comune.

La storiografia rinascimentale e romantica tendeva a vedere nell'Umanesimo soprattutto la servile imitazione dell'antichità e a considerarlo in relazione col venir meno dell'interesse per la vita civile e con la perdita della libertà. « Una conseguenza fu che... gli studi intorno al primo umanesimo fiorentino si orientarono verso una netta contrapposizione fra la tradizione letteraria volgare e la nuova cultura umanistica latina e greca: con la... tendenza a mettere in rilievo... la sopravvivente fecondità della corrente anticlassicistica e... l'indifferenza dei letterari ed eruditi del nuovo umanesimo per gli interessi politici del mondo comunale » (2). Anche al Wesselofsky, editore del *Paradiso degli Alberti*, l'umanesimo apparve il nemico risoluto della cultura volgare.

---

(1) Commento alla lettera cit., nell'ediz. cit., vol. III, pp. 408-10. Inoltre R. SABBADINI, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania, Tip. Galati, 1896, pp. 147-51; G. FANTINI, *Dante presso gli Estensi*, in « Giorn. dant. », XVII, 1909, pp. 126-44, a p. 127; V. ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento* nel vol. *Dante e l'Italia*, Roma. Fondaz. Besso, 1921, pp. 285-318, a p. 313. L'articolo del Vitale: *Le origini del volgare nelle discussioni dei filologi del '400*, in « Lingua nostra », XIV, 1953, pp. 64-9, non fa parola del Guarino. E rimanda al volume ora citato del Sabbadini, ma non ricorda il Guarino, il *Sommario elementare di una storia degli studi linguistici romanzi* del Vitale, nel volume *Preistoria e storia degli studi romanzi* di A. VISCARDI, C. CREMONESI, E. MOZZATI, M. VITALE, Milano-Varese, Ist. Editoriale Cisalpino, [1955], pp. 5-169, alle pp. 12-20, dove si svolge questo argomento. Notiamo qui per curiosità che nel *Sommario*, oltre al Cittadini (ma perché non il Tolomei?), al Muratori, al Tiraboschi, al Maffei, si poteva citare fra i precursori della linguistica romanza quel Sebastiano Ciampi, che meritò che Guido Mazzoni gli dedicasse qualche riga (p. 483) del suo *Ottocento*, e che dissertò dell'antichità della lingua volgare prima in un trattato intitolato *De usu linguae italicae saltem a saeculo quinto R. S. Acroasis*, Pisis, 1817, poi nell'introduzione al *Volgarizzamento dei trattati morali di Albertano da Soffredi del Grazia* da lui pubblicato a Firenze nel 1832: citando l'una e l'altra volta volgarismi di carte latine dell'alto medioevo, e nella prima opera anche il giuramento di Strasburgo.

(2) Così G. RADETTI, *Le origini dell'umanesimo civile fiorentino nel Quattrocento*, in « Giorn. crit. filos. it. », XXXVIII, 1959, pp. 98-122, alla p. 112. L'articolo del Radetti è un'ampia e precisa esposizione delle tesi del Baron.

Le ricerche del Baron hanno modificato sensibilmente questo panorama.

In un libro importante, che non vediamo citato dal Vitale, lo studioso americano ha dedicato un lungo capitolo alle relazioni fra il primo umanesimo fiorentino e il volgare (1). In base a una profonda revisione della cronologia generalmente accettata, egli ha dimostrato che, dopo il 1400 (anno del primo dei *Dialogi ad Petrum Histrum*, che si può davvero definire una « espressione aggressiva del classicismo umanistico e della sua polemica contro la tradizione volgare fiorentina del Trecento » (2)), il Bruni andò assumendo un atteggiamento sempre più favorevole al volgare.

Di lui non andava citato soltanto il secondo dei *Dialogi* (tarda estate del 1405), pur se esso è importante in quanto rispecchia un altro momento del pensiero del Bruni, ma anche l'anteriore *Laudatio Urbis Florentinae* (1402-3) (3), in cui lo scrittore si esprime vigorosamente in favore del fiorentino: « Sola enim haec in tota Italia civitas purissimo atque nitidissimo sermone uti existimatur. Itaque omnes qui bene atque emendate loqui volunt ex hac una urbe sumunt exemplum. Habet enim haec civitas homines qui in hoc populari atque communi genere dicendi ceteros omnes infantes ostenderunt » (4).

E dello stesso autore non bisognava dimenticare la più tarda (1436) *Vita di Dante*, dove è la famosa espressione: « lo scrivere in istile litterato o vulgare non ha a fare al fatto, né altra differenza è, se non scrivere in greco od in latino. Ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono e suo parlare limitato e scientifico » (5).

Per l'atteggiamento più aperto assunto verso la cultura volgare, il Bruni e gli altri umanisti fiorentini appaiono in relazione diretta con quel gruppo di letterati, difensori di Dante e della tradizione letteraria trecentesca, che si solevano un tempo presentare come i loro antagonisti.

Soprattutto gli studi del Baron hanno messo in luce nuova la figura di Giovanni da Prato, che non meritava di essere, nel volume del Vitale, relegata in una nota (p. 327), dove la si ricorda unicamente per una replica « privata » al primo dei *Dialogi ad Petrum Histrum*.

Composto intorno al 1425, il *Paradiso degli Alberti* non riflette la situazione culturale fiorentina della fine del Trecento — come credeva il Wesselofsky, che ne aveva giustamente riportato l'azione fittizia al

---

(1) H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1955, pp. 297-312.

(2) Rabetti, *Le origini*, p. 109.

(3) Per la datazione, H. Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955, cap. IV, pp. 69-113.

(4) G. Kirner, *Della Laudatio Urbis Florentinae di Leonardo Bruni*, Livorno, Giusti, 1899, pp. 26-7. Il passo è citato dal Baron, *Crisis*, p. 553, n. 35 al cap. 13.

(5) Leonardo Bruni *Aretino, Humanistisch-philosophische Schriften, mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*, hgg. und erläutert von Dr. H. Baron, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928 (Quellen zur Geistesgesch. des Mittelalters und der Renaissance), pp. 50-69, alla p. 61. Sull'atteggiamento degli umanisti, v. pure P. O. Kristeller, *L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, in « Cultura neolatina », X, 1950, pp. 137-56, alle pp. 147-9.

1389 —, ma piuttosto quella contemporanea, quando il contrasto fra umanesimo e cultura volgare è ormai superato (1).

Paragonando l'opera di Dante per il volgare all'opera di Omero e di Virgilio per il greco e per il latino, il Boccaccio aveva celebrato il suo grande concittadino per aver mostrato « con effetto con essa [la poesia volgare] ogni alta materia potersi trattare » (2). Svolgendo osservazioni analoghe, Giovanni da Prato afferma: « l'edioma fiorentino è sì rilimato e copioso che ogni astratta e profonda matera si puote chiarissimamente con esso dire, ragionarne e disputarne » (3).

È nuova, appunto, nel romanzo di Giovanni da Prato, questa confidenza nella capacità del volgare a servire come mezzo adeguato, non solo per la finzione poetica e prosastica, per cui esso era servito nel Trecento, ma anche per discussioni su argomenti che sembravano in origine riservati al latino (4).

Secondo il Baron, fu merito degli sforzi tenaci di cittadini come Giovanni da Prato se gli umanisti, dal riconoscimento della dignità della nuova lingua, si volsero alla creazione attiva di una letteratura volgare (5).

In un recente saggio C. Grayson ha scritto (6) che il procedere del latino e del volgare su due piani paralleli e distinti costituisce la caratteristica fondamentale della situazione linguistica e letteraria nella prima metà del secolo XV; e che invece la concezione saliente della seconda metà è quella di una fusione dei due piani, nella quale il volgare, adottato dagli umanisti per l'espressione degli argomenti più importanti, apprende dal latino e si modella su di esso.

Seguendo questa linea, si poteva dar maggior rilievo sia al Landino, a cui appartiene l'affermazione: « è necessario essere Latino chi vuole essere buono Toscano » (7), sia al Magnifico, il quale, nella

---

(1) Cfr. BARON, *Humanistic Literature*, pp. 34-7, e *Crisis*, pp. 297-301.

(2) G. BOCCACCIO, *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. GUERRI, Bari, Laterza, 1918, vol. I, p. 25.

(3) GIOVANNI GHERARDI da Prato, *Il Paradiso degli Alberti, Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. WESSELOFSKY, Bologna, Romagnoli, 1867, vol. III, p. 84. Le parole citate sono attribuite al filosofo padovano Marsilio di Santa Sofia.

(4) BARON, *Crisis*, p. 300.

(5) BARON, *Crisis*, p. 302. Il Baron ricorda ancora che il parallelo fra volgare, latino e greco è sviluppato nella *Vita Dantis* in latino da Giannozzo Manetti (1440-45 c.), e che Benedetto Accolti, nel *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* (pubblicato in *Philippi Villani De civitatis Florentiae famosis civibus et de Florentinorum litteratura principes fere synchroni scriptores* da G. C. GALLETTI, Firenze, Mazzoni, 1847, pp. 101-28), si esprime così: « Nec multifacio qua quisque lingua, materna scilicet, an Latina proloquatur, modo graviter, ornate copioseque pronuntiet », p. 121. È già l'idea della pari dignità di volgare, latino e greco, idea poi sviluppata nella difesa della lingua volgare premessa al terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti (per cui v. ora *Opere volgari* a cura di C. GRAYSON, Vol. I: *I libri della famiglia. Cena familiaris. Villa*, Bari, Laterza, 1960) e nella breve prefazione alle *Regole della lingua fiorentina*.

(6) C. GRAYSON, *Lorenzo, Machiavelli and the Italian Language*, nel vol. *Italian Renaissance Studies* in memory of Cecilia M. Ady, London, 1960, pp. 410-32, alle pp. 412-3.

(7) Anche BARON, *Crisis*, pp. 311-2.

lettera accompagnatoria della Raccolta Aragonese — stesa dal Poliziano — e nel *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* afferma la possibilità di regolarizzazione e raffinamento del volgare con tanta chiarezza, da far ritenere non inverosimile l'attribuzione a lui della prima grammatica toscana (1).

Ebbe a dire una volta C. Dionisotti, benissimo come sempre: « L'esigenza d'una sistemazione del volgare è insita nella cultura umanistica, e tanto più si rafforza, quanto più si fa intransigente e rigorosa la restaurazione della latinità nella sua forma lessicale, morfologica e stilistica più pura. Il ciceronianismo del Bembo è un elemento di capitale importanza per intendere la posizione da lui assunta nel problema del volgare » (2).

Proprio per l'età per la quale il problema non è più di affermare i diritti del volgare contro il latino, ma, sentito ormai il volgare come una realtà indiscutibile, è di conferirgli la dignità, l'artificio, lo splendore delle lingue classiche; proprio per questa età sarebbe stato più necessario che mai allargare la considerazione dalle dispute grammaticali alle questioni letterarie e alle correnti culturali.

E conveniva presentare di fronte le *Regole grammaticali* di Giovan Francesco Fortunio — appena ricordate di sfuggita (p. 30) — e le *Prose* del Bembo, per mostrare come ciascuna a suo modo e in differente misura risponda alla medesima esigenza dei tempi; come il loro valore, anzi, in tanto sia diverso, in quanto diversa è la loro capacità di rispondervi.

Certo, allorché accusava il Fortunio di « male scrivere », il Bembo « sentiva che le *Regole* erano letterariamente sorde, che al Fortunio era mancata la consapevolezza che quel suo travaglio linguistico importava una letteratura nuova » (3). Ma anche il Fortunio cercava una soluzione a problemi divenuti ormai urgenti.

Che al principio del quarto lustro del secolo XVI, fossero argomento diffuso di discussione e di polemica le doti rispettive del toscano e delle lingue classiche, dimostrano i riferimenti che vi si fanno perfino in opere che direi di tono popolareggiante, e dimostrano le reazioni che suscitarono, prima delle *Prose*, le *Regole*: che anch'esse non nascevano, come la quattrocentesca Grammatica vaticana, dall'ovvio esperimento d'isolare l'esemplificazione volgare già comune nelle grammatiche latine delle scuole, ma tentavano di individuare le leggi autonome del volgare (4).

Ad esempio, in una stampa intitolata *Opera moralissima de diversi Auctori Homini Dignissimi & de eloquentia perspicaci. De li*

---

(1) Sulla scarsa probabilità dell'appartenenza all'Alberti, C. GRAYSON, *Appunti sulla lingua dell'Alberti*, in « Lingua nostra », XVI, 1955, pp. 105-10, specialmente p. 109 sg.; G. FUMAGALLI, *Leonardo e Poliziano*, nel vol. *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 131-60, alle pp. 139-41; GRAYSON, *Lorenzo, Machiavelli*, p. 420.

(2) C. DIONISOTTI, *Ancora del Fortunio*, in questo « Giornale », CXI, 1938, pp. 213-54, alle pp. 246-7.

(3) DIONISOTTI, *Ancora del Fortunio*, pp. 240-1.

(4) DIONISOTTI, *Ancora del Fortunio*, pp. 247-8.

quali el Nome loro per suo contento dalcuni non è divulgato: divisa in Sonetti: Capitoli: Strambotti: Egloghe: Comedie: Barzelette: & una Confessione damor (Stampata in Venetia per Giorgio di Ruschoni ad instantia di Nicolò Zopino & Vincentio compagni. Nel M. CCCCC. XVI. Addì XXVIII Novembre) (1), ho trovato due sonetti abbastanza interessanti (cc. a4r-v).

Il primo inneggia al volgare:

Lingua volgar, che in tanta stima sei,
chi non ti apprezza, è di iudicio privo;
sol ti conosce chi ha l'ingegno divo
e onorato è ognor fra' semidei.
'Nanzi tanti anni e tanti acerbi omei,
guarda chi nudrito hai, che è ancora vivo
né morir pò, qual immortale archivo
di alti concetti pellegrini e bei!
Quanti altri son che van drieto a quel lume,
giungendo in fama còl tuo altero stile,
di cui parlar mia lingua or non presume!
Ben veramente è d'intelletto vile
chi va biasmando il celebre tuo nume,
né il verno scerne dal fiorito aprile.

13 La stampa: *Che*

Il secondo contrappone i cultori del volgare ai cultori del latino:

O de la volgar lingua aspri censori,
che le observanzie vostre in ciel locate,
pregovi nostre rime non biasmate,
se ben non son sì colme di favori.
Noi certi siamo de gli nostri errori,
ma gli vostri, maggior son spesse fiate,
se ben di fumo il capo vi gonfiate,
avendovi de l'arte i primi autori.
Troviam concetti in pellegrini accenti
de amorosi pensier, de clari ingegni,
che poco fanno gli lettor contenti.
Mal chiariscono gli alti e bei disegni
cun sacre note di suspiri ardenti.
Ma i nostri, meglio intesi, son più degni.

I due componimenti non recano nome d'autore, ma soltanto le iniziali *B. L.*, che non ho saputo interpretare. Dagli altri scrittori nominati nella raccolta: Faustino Terdoctio, Fran. Bossinese, Ioannes Brunus Ariminensis, parrebbe trattarsi, mi suggerisce C. Dionisotti, di quella zona romagnolo - umbro - marchigiana, che tanto materiale diede a tale tipo di poesia.

---

(1) Una copia nella Marciana di Venezia. Cfr. ESSLING, *Les livres à figures vénitiens...* Seconde Partie, Florence - Paris, 1909, pp. 318-9, n. 1906.

Il breve intervallo fra le *Regole* del Fortunio (impresse « in Ancona per Bernardin Vercellese nel anno M. D. XVI. del mese di settembre ») e i due sonetti (che, lo si è visto, sono della fine di novembre dello stesso anno), farebbe pensare ad una relazione precisa, a qualcosa di nato immediatamente sotto lo stimolo delle *Regole*.

Limitiamoci, per prudenza, a considerare i due sonetti come attestazione di idee che erano, per così dire, nell'aria, e del generale interesse per le questioni collegate coll'opera del Fortunio ed esplicitamente esposte nella lettera iniziale « Agli Studiosi della regolata volgar lingua ».

Si ricordi come, accogliendo l'opinione, ormai diffusissima, del Biondo sull'origine del volgare, ma rifiutando la definizione di esso quale « corruzione » del latino, il Fortunio si esprimeva rispetto alla dignità e ai diritti della nuova lingua, e si confrontino le sue parole specialmente col secondo sonetto: « Alla raggione delli seguitatori della latina lingua in ogni suo volgare scrivere, si può anco così rispondere: che la latina lingua, ... per la Italia diffusa..., per le varie incursioni de' barbari fu in questa, che noi volgar chiamiamo, trasfusa, e così divenne assai diversa lingua da quella... e fu ricevuta dalle regioni come non meno atta che l'altra ad isprimer li concetti nostri, qual si può conoscer nelle opere delli... sopranomati auttori [Dante, Petrarca e Boccaccio]; et questa dobbiamo affaticarsi far dovitiosa: seguendo con la penna, non il latino, il quale have pronuntiar diverso, ma talmente, come nella volgar più tersa lingua li vocaboli siano pronuntiati » (c. a3v).

Nel capitoletto che il Vitale dedica (pp. 31-2) agli ultimi spregiatori del volgare, Romolo Amaseo (1529), Francesco Bellafini (1530), Francesco Florido (1537) (cui è dato troppo spazio, in confronto di altri letterati ben altrimenti vivi nel loro tempo), non troviamo citata la nota *Lettera in difesa della lingua volgare* di Alessandro Citolini, stampata a Venezia nel 1540 (anche Venezia, 1551).

E forse meritava pure menzione il più tardo (1561) *Discorso intorno alla lingua volgare* in cui Valerio Marcellino (1) dimostrava con copia d'argomenti e di esempi appropriati che il latino non era atto ad esprimere le idee dei nuovi tempi, mancando di molte parole *naturali*, « che fan di mestiero alle molte cose che di giorno in giorno si scoprono », mentre la lingua volgare disponeva delle naturali e poteva arricchirsi delle *artificiate* (che sono « o le portate di nuovo nella lingua dall'oratore, o le tralasciate dall'uso comune del parlare, o le traslate ») (2).

---

(1) *Il Diamerone di M. Valerio Marcellino. Ove con vive ragioni si mostra La morte non esser quel male, che 'l senso si persuade. Con una dotta, e giudiziosa lettera. Over discorso intorno alla lingua volgare.* In Venegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. M. DLXV. L'esemplare della Biblioteca Trivulziana di Milano, segnato G. 170, ha sul foglio di guardia una nota autografa di B. Gamba. Il *Discorso* fu ristampato a Bergamo, Tipogr. Crescini, 1831 « nella occasione... della elezione di Mons. Carlo Gritti Morlacchi alla sede arcivescovile di Bergamo ».

(2) Sul rapporto fra latino e volgare nei secoli XV e XVI, si veda ora l'esemplare saggio di C. GRAYSON: *A Renaissance Controversy: Latin or Italian?* An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford

Nella *Lettera* del Citolini e più nel *Discorso* del Marcellino era da notare, fra l'altro, l'apparire e l'affermarsi del concetto di lingua *viva* e di lingua *morta*, che serviva a contrapporre adeguatamente il volgare al latino ed era destinato ad ulteriori e fecondi sviluppi (1).

A proposito delle controversie fra bembisti, teorizzatori della lingua cortigiana e sostenitori della toscanità viva, sono studiosamente schematizzati dal Vitale (pp. 23-7) i problemi allora dibattuti (2). Ma avremmo voluto che si definisse meglio il valore delle diverse posizioni, al di là delle formulazioni inevitabilmente inesatte degli stessi disputanti: per esempio le ragioni dei toscani riguardo alla toscanità dei grandi scrittori trecenteschi e al coincidere — per la fonetica — della lingua letteraria cinquecentesca col fiorentino; l'esigenza di una maggiore discorsività, di un contatto corroborante con la lingua della vita, che accomunava, di fronte ai bembisti, i toscani e i propugnatori della lingua cortigiana; i reali fondamenti delle teorie un po' vaghe di questi ultimi nell'allargarsi dell'orizzonte letterario italiano, e così via (3).

D'altronde il Bembo « aveva certamente ragione quando escludeva la contaminazione e opponeva un argine alle forze anarchiche che durante il Quattrocento e ancora nell'età sua agivano nel dominio della lingua volgare. E aveva ragione quando rifiutava di prendere per argine una ipotetica collaborazione e accordo degli uomini colti nell'àmbito della corte, fosse pure la corte di Roma...: proprio perché l'Italia era politicamente in crisi, urgeva che il patrimonio comune della sua cultura, della sua tradizione linguistica e letteraria fosse rinsaldato e messo al riparo: urgeva che gli Italiani avessero una lingua indipendente così dal frazionamento dialettale e politico come dalla preponderanza straniera » (4).

E aveva pure ragione detestando negli scrittori toscani contemporanei « l'avvilimento popolareggiante di una tradizione di cui erano essi i naturali custodi » (5), e cercando in opere ormai consacrate all'eternità il fondamento di una lingua letterariamente viva.

Fra i discettanti della sponda opposta, la figura del Calmeta può ora ricevere maggior rilievo ed essere collocata in una prospettiva più esatta grazie al volume in cui il Grayson ha pubblicato interessanti inediti e fornito i risultati di nuove indagini (6).

---

on 6 November 1959, Oxford, Clarendon Press, 1960, in cui lo studioso allarga la sua considerazione a fenomeni culturali e a situazioni storiche e, attraverso la vicenda delle controversie intorno alla lingua letteraria, delinea l'evolversi della stessa civiltà rinascimentale.

(1) R. GLYNN FAITHFULL, *The Concept of 'Living Language' in Cinquecento Vernacular Philology*, in « Modern Language Review », XLVIII, 1953, pp. 278-92. Non trovo rilevato il fatto neppure nel citato *Sommario elementare*, ecc., del Vitale.

(2) L'impostazione deriva in parte dal notevole studio di B. T. SOZZI, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana editrice, 1955.

(3) MIGLIORINI, *La questione della lingua*, p. 67; SOZZI, *Aspetti e momenti*; C. SEGRE, *La polemica della lingua dal Bembo al Trissino*, in *Celebri polemiche letterarie*, [Lugano], La Scuola, 1957, pp. 115-28.

(4) DIONISOTTI, Introduzione a BEMBO, *Prose e rime*, p. 43.

(5) DIONISOTTI, Introduzione a BEMBO, *Prose e rime*, p. 45.

(6) VINCENZO CALMETA, *Prose e Lettere edite e inedite (con due appendici di*

In un'opera dedicata esclusivamente alla questione della lingua, era forse da dare maggiore attenzione ai riflessi che tale questione ebbe in grammatici e lessicologi. Ad esempio, osservazioni interessanti sulla concezione del volgare come lingua comune, non toscana, nei grammatici volgari più influenzati dal latino, sono state fatte da M. Corti (1).

Anche l'esposizione relativa al secolo XVII (e alla divisione per secoli ne avremmo preferito un'altra, che tenesse conto delle età letterarie) lascia in parte insoddisfatta l'esigenza, di cui si diceva, di un inserimento nella storia della cultura. Mentre ad esempio l'eccellente trattazione di M. Puppo collega i documenti più significativi del Seicento da un lato all'atteggiamento antitradizionalista di tanta parte della cultura di quel secolo (ribellione alla Crusca), dall'altro allo straordinario sviluppo che vi riceve la ricerca scientifica (richiesta, nel Beni, di una prosa di andamento piano e naturale), e ricorda inoltre le relazioni delle varie tesi col gusto barocco per l'ornamentazione e l'esuberanza delle forme (2).

Qui pure si sarebbe potuto dire qualcosa di nuovo esaminando la posizione di grammatici e lessicologi nei riguardi della questione della lingua: il *Trattato della lingua* di Giacomo Pergamini (Venezia, 1613), con la sua esemplificazione tutta derivata da scrittori trecenteschi, e particolarmente dal Boccaccio, dal Passavanti e dal Villani, denuncia non meno del *Memoriale* (Venezia, 1602) le idee del suo autore. Lo stesso dicasi delle *Osservazioni della lingua italiana* di M. A. Mambelli (Parte I, postuma, *Trattato de' verbi*, Forlì, 1685; Parte II, *Trattato delle particelle*, Ferrara, 1644), che traggono molto materiale, oltre che dal Boccaccio, anche da Dante e dal Petrarca.

A causa della sua appendice meritava forse un fugace cenno, benché tarda, la *Teoria del verso volgare... con un Problema delle lingue latina e toscana in bilancia* di Loreto Mattei (Venezia, 1682) (3).

---

altri inediti), a cura di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959. Collezione di opere inedite o rare, vol. 121. Cfr. questo « Giornale », CXXXVI, 1959, pp. 644-7.

(1) M. CORTI, *Marco Antonio Ateneo Carlino e l'influsso dei grammatici latini sui primi grammatici volgari*, in « Cultura neolatina », XII, 1955, pp. 1-28, alle pp. 23-8. A proposito della così detta scuola senese e del *Dittionario toscano* del Politi, che viene ricordato a p. 63 del volume del Vitale, cfr. C. NERI, *Il « Dittionario toscano » di Adriano Politi*, in « Lingua nostra », XII, 1951, pp. 5-10.

(2) Introduzione al vol. *Discussioni linguistiche del Settecento*, pp. 13-8.

(3) La *Pratica della retta pronuntia toscana* accodata alla *Teorica del verso volgare*, comprende i capitoli: *Delle due lettere ancipiti E ed O; Del dittongo; Dell'accorciar le parole; Del raddoppiar le consonanti; Circa l'uso della Z nell'Ortografia*. Il *Problema* che segue: *La lingua toscana in bilancia con la latina*, si propone di dimostrare la superiorità della prima, riferendosi a cinque requisiti in cui si riassumerebbe l'eccellenza di un idioma: che esso « sia ricco e copioso di voci e di sinonimi »; « che porti seco agevolezza e comodità di favellare, con differenza evidente nelle tre varie note del dire che chiamansi dai Retori Humile Media e Sublime »; « che sia capace di molte e varie figure e forme nobili e ingegnose »; « che sia dolce nel suono e spedita nella pronuntia »; « che finalmente tutto ciò si intenda tanto nella Prosa quanto nel Verso ». Più tardo del Mattei, ma fer-

È inoltre sfuggito al Vitale un episodio interessante delle controversie linguistiche: le richieste dei riformatori per l'uso del volgare nella liturgia e le proibizioni della Chiesa (1).

Si tratta, ovviamente, di quisquilie. L'utile compendio del Vitale ha in genere il merito di ricordare con puntigliosa diligenza anche i minori, esponendo in forma succosa l'essenziale delle loro teorie, e fornisce indicazioni e dati precisi e completi.

FRANCA AGENO

---

mo su posizioni che direi più arretrate, è il senese Umberto Benvoglienti (1668-1733), le cui opere intorno alla lingua furono pubblicate dal P. Ildefonso di San Luigi in Appendice al Tomo III delle *Delizie degli eruditi toscani*, Firenze, 1771, pp. 177-244.

(1) Cfr. H. SCHMIDT, *Liturgie et langue vulgaire. Le problème de la langue liturgique chez les premiers réformateurs et au Concile de Trente*, Rome, 1950.

DUE NOTE LEOPARDIANE

1. *A Silvia*, v. 46.

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior degli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode or delle negre chiome,
Or degli sguardi innamorati e schivi;
Nè teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore.

Vito R. Giustiniani ha sostenuto recentemente che « sguardi innamorati » è da intendere in senso attivo: « sguardi che suscitano amore » (1).

Tale interpretazione non è menzionata da nessuno dei commentatori leopardiani, i quali o col loro silenzio mostrano di attribuire a *innamorati* il suo significato usuale, o difendono esplicitamente questo significato (2), o, infine, intendono l'aggettivo in un senso più ampio e vago (« pieni d'amore, e come incantati », parafrasa il De Robertis), ma non esplicitamente attivo.

L'interpretazione del Giustiniani era stata invece, come egli stesso ricorda, già precorsa in parte dalla *Crusca* (3). Lì, alla voce *Innamorato*, il passo leopardiano si trova citato sotto il lemma « Che dimostra amore; ed altresì Che ispira amore, amoroso » (§ VII), insieme ad un esempio del Petrarca: « Stelle noiose fuggon d'ogni parte, Disperse dal bel viso innamorato Per cui lagrime molte son già sparte » (4), e ad uno del Boccaccio: « Se tu ci rechi la ribeba tua, e canti un poco con essa di quelle tue canzoni innamorate, tu la farai gittare a terra dalle finestre per venire a te » (5).

Il lemma della *Crusca*, certo, non è univoco: « Che dimostra amore » e « Che ispira amore » sono due significati diversi, il primo ancora una semplice sfumatura dell'usuale significato passivo (« Che prova amore »), il secondo, invece, chiaramente attivo: « Che innamora ». Al significato passivo mi sembra ancora riconducibile l'esempio del Boccaccio: le « canzoni innamorate » possono essere canzoni dettate da amore, anche se, a loro volta, susciteranno amore in

---

(1) V. R. GIUSTINIANI, *Silvias " verliebte " Blicke*, in « Romanische Forschungen » LXXII, 1960, p. 99 sgg.

(2) Così il Flora: « Gli sguardi di Silvia sarebbero pure stati innamorati un giorno! e proprio di qualcuno tra i giovani che lodavano i suoi capelli e i suoi occhi ». Ma cfr. le considerazioni del Giustiniani che riferiamo più oltre.

(3) 5ª ed., Firenze, 1894, p. 849.

(4) È la terzina finale del sonetto *Ma poi che 'l dolce riso*.

(5) *Decam.*, IX, 5.

altri. Ma nell'esempio petrarchesco il significato passivo è escluso: Laura non prova amore, ma solo lo suscita. Un interprete cauto può tutt'al più fermarsi a un significato neutro: « il bel viso in cui risiede, in cui regna Amore » (1); ma insomma in esso è contenuto, almeno potenzialmente, un valore attivo. Lo stesso si dica di un altro passo del Petrarca, citato a raffronto dai commentatori del *Canzoniere*: « Pace tranquilla senza alcuno affanno, Simile a quella che nel ciel eterna, Move dal lor inamorato riso » (degli occhi di Laura) (2).

L'interpretazione del passo leopardiano indicata dalla *Crusca* ha, dunque, validi raffronti a suo appoggio (3). Ma il Giustiniani ha avuto il merito, non solo di richiamare su di essa l'attenzione dei leopardisti, ma di confermarla con nuovi argomenti tratti dal Leopardi stesso. Egli fa notare, anzitutto, come il significato passivo sia in contrasto con la situazione psicologica immaginata dal poeta. Quella prima gioia nel sentirsi ammirata, che a Silvia non fu concesso di provare, sarebbe stata comunque, ancora, qualcosa di ben diverso dall'amore per una determinata persona; e i giovani corteggiatori non avrebbero certo lodato Silvia come già innamorata di uno di essi, ma come tale da innamorare col suo sguardo. Il Giustiniani, inoltre, ricorda che il Leopardi stesso, come dimostra lo *Zibaldone*, aveva studiato a lungo il problema dei participi latini e romanzi e aveva già visto con perfetta chiarezza ciò che più tardi la linguistica storica ha confermato: che il participio latino è in origine un puro e semplice aggettivo verbale, indipendente dalle categorie della diatesi e del tempo, nelle quali si inquadra solo più tardi, e non mai completamente, per svincolarsene poi di nuovo nelle lingue romanze. Quindi in latino participi come *potus*, *cenatus*, *profusus* (= « che profonde », in Sallustio), *scitus*, e molti di più in testi popolareggianti, arcaici o tardi; quindi anche in italiano, per esempio, *discreto* = « che sa discernere », *trascurato* = « che trascura », *falso* = « ingannatore », e via dicendo (4). E anche sul caso specifico di *innamorato* = « che innamora » si era soffermata, pochi anni prima della composizione di *A Silvia*, l'attenzione del Leopardi filologo: in una schedina di appunti, da lui intitolata *Carte*

---

(1) « Pieno d'amore », parafrasano il Carducci e il Ferrari nel loro commento.

(2) Canzone *Poi che per mio destino*, vv. 67-69.

(3) La stessa interpretazione si ritrova nel recente *Dizionario enciclopedico italiano* (VI, Roma, 1957, p. 207), dove il passo leopardiano è citato insieme a quello del Boccaccio sotto il lemma « Che esprime e ispira amore » (anche qui, come nella *Crusca*, sono messi insieme due significati alquanto diversi). Nel Tommaseo-Bellini l'esempio leopardiano non figura (il Tommaseo citava il Leopardi solo quando credeva di poter fare dell'ironia su qualche sua espressione, come alla voce *procombere*): sono invece citati, al paragrafo 6 (« Dei segni esprimenti l'amore »), gli esempi del Petrarca e del Boccaccio (quello del Petrarca con la ridicola interpretazione « Che ispira l'amore, e però par che lo senta »!) e uno del Gozzi in cui l'aggettivo ha il significato usuale.

(4) Il Giustiniani cita passi dello *Zibaldone* scritti « tra l'estate del 1823 e la primavera del 1826 », e in particolare uno del novembre 1823 (p. 3851 sg. dell'autografo = II, 705 Flora). Ma il primo accenno ai « participi in *tus* de' verbi neutri o attivi latini » che, pur essendo « di desinenza passiva », hanno

supplementarie di Bologna (1), egli aveva annotato: « *Entendu*, per intendente. *Innamorato* per che innamora. Petr. Son. *Ma poi che 'l dolce riso* v. penult. », e poco più sotto: « Spasimato per spasimante. Crus(ca) » (2). E ripeté la nota nello *Zibaldone* (3), aggiungendovi anche l'altro esempio petrarchesco, della canzone *Poi che per mio destino*; e nel commento al Petrarca (composto anch'esso nel '25) annotò ad entrambi i passi: « *Innamorato*. Amoroso. Che innamora ».

Gli argomenti del Giustiniani basterebbero già, io credo, a dimostrare la giustezza dell'interpretazione attiva di « sguardi innamorati ». Che un'espressione, dopo avere interessato il Leopardi per motivi strettamente filologici, sia entrata a far parte del suo linguaggio poetico, è un fatto di cui si possono citare altri esempi (4). Ma, in questo caso, l'espressione leopardiana ha anche un'altra fonte. A p. 29 dell'autografo dello *Zibaldone* (I, p. 43 Flora), tra le « canzonette popolari che si cantavano al mio tempo a Recanati », c'è questa, con la data del maggio 1819:

Io benedico chi t'ha fatto l'occhi,
Che te l'ha fatti tanto 'nnamorati.

Innamorati ha qui, senza alcun dubbio, valore attivo; ed è riferito anche qui agli occhi, come nella canzone del Petrarca e come in *A Silvia* (5). Ma l'analogia coi versi di *A Silvia* non riguarda solo l'espressione isolata, si estende a tutto il contesto. La « canzonetta » recanatese è, come altre che il Leopardi cita in quella stessa pagina dello *Zibaldone*, una serenata popolare: una di quelle « dolci

---

la « significazione attiva o neutra », è in un pensiero del 1821 (*Zibaldone*, p. 1107 dell'autogr. = I, p. 743 n. 1 Flora). Vedi poi i passi dello *Zibaldone* elencati dal Leopardi stesso nel suo indice, *Polizzine a parte*, alla voce « Participii in US de' verbi neutri o attivi » (II, p. 1428 Flora); e poi ancora pp. 4450, 4469, 4485, 4495, 4517 dell'autogr., e altrove. Gli esempi tratti da lingue romanze (specialmente dallo spagnolo) prevalgono sui latini a cominciare da p. 3851. Per trattazioni moderne dell'argomento, vedi la bibliografia citata dal Giustiniani nel suo articolo, pp. 100-102. Per il legame che nel pensiero del Leopardi vi era tra l'argomento specifico dei participi e il tema più generale del latino volgare e dei suoi rapporti col latino arcaico da un lato, con le lingue romanze dall'altro, vedi specialmente p. 4062 dello *Zibaldone* (II, p. 893 Flora) e *La filologia di G. Leopardi*, Firenze, 1955, pp. 82-92.

(1) Bibl. Nazionale di Firenze, Banco rari 342, inserto 12, 3. Il Giustiniani non poteva conoscere questa scheda, ancora inedita. Niente di male, giacché il suo contenuto, come diciamo subito dopo, si ritrova anche in un passo dello *Zibaldone* che egli cita.

(2) Di quest'uso di *spasimato* la *Crusca* (ed. di Venezia 1741, IV, p. 426) citava esempi di Firenzuola, Davanzati, L. Salviati. Ma, come mi ricordà Luigi Blasucci, anche il Leopardi, nella canzone *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato* (1819), aveva scritto: « Invan le braccia spasimate stendesti » (v. 34 sg.).

(3) p. 4140 (II, p. 966 Flora): il pensiero è del settembre 1825.

(4) La frase magniloquente-ironica della *Palinodia* (v. 28 sg.) « Aureo secolo omai volgono, o Gino, i fusi delle Parche », riecheggia, come notò il Flora, un passo di Simmaco che aveva interessato il Leopardi per la forma neutra *fusa* e per il ritmo della clausola (cfr. *Zibaldone*, p. 1181).

(5) G. Cröcioni, *Il Leopardi e le tradizioni popolari*, Milano, 1948, p. 195, nota l'analogia tra gli « occhi 'nnamorati » della canzonetta popolare e gli « sguardi innamorati » di Silvia, ma non si pronuncia sull'interpreta-

lodi », appunto, che i giovani di Recanati cantavano alle fanciulle, e di cui Silvia non arrivò a sentire la lusinga (1). Mi pare indubitabile che all'origine di quei versi di *A Silvia* ci sia (profondamente trasfigurato, certo, spogliato di ogni colore « folcloristico ») il ricordo del canto popolare udito tanti anni prima. Di lì dunque — prima ancora che dalla lettura del Petrarca e dall'interesse erudito per i participi attivi — venne al Leopardi anche il significato attivo di « innamorati ».

Naturalmente, la pura e semplice spiegazione del significato non esaurisce il valore suggestivo e musicale della parola, che è anzi accresciuto proprio dalla possibilità di molteplici significati accessori. In questo senso, l'interpretazione più vaga del De Robertis, che abbiamo ricordato all'inizio, mantiene il suo valore e costituisce un implicito ammonimento a non voler precisare troppo. E tuttavia, dal chiarimento del significato fondamentale deve pur partire l'interprete, specialmente per un poeta come il Leopardi, in cui — a differenza che in altri più recenti — la parola non è mai *pura* musicalità, *pura* suggestione evocativa, ma serba sempre un nucleo logico ben preciso.

2. Sul titolo delle *Annotazioni a Eusebio*.

Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio stampata l'anno MDCCCXVIII in Milano dai dottori Angelo Mai e Giovanni Zohrab, scritte l'anno appresso dal conte Giacomo Leopardi a un amico suo: con questo titolo l'importante lavoro filologico leopardiano fu pubblicato nelle « Effemeridi letterarie di Roma » del 1823 e ristampato come opuscolo a parte (2). Soltanto le parole *dai dottori Angelo Mai e Giovanni Zohrab* mancavano nella prima pubblicazione: il Leopardi ritenne necessario aggiungerle nella ristampa per maggior chiarezza, poiché nel medesimo anno 1818, pochi mesi dopo l'edizione di Mai e Zohrab, ne era uscita un'altra a cura di G. B. Aucher, dalla quale le osservazioni leopardiane, tranne pochi casi, prescindono (3).

Il Benedettucci affermò, credo, per primo, e il Moroncini e il Ferretti ripeterono, che l'« amico » a cui il Leopardi accenna nel titolo è Pietro Giordani (4): parve loro naturale che il Leopardi

---

zione dell'aggettivo. Altra questione — che il Crocioni non pone nemmeno, e che io non sono in grado di risolvere — è l'eventuale rapporto fra i passi del Petrarca e il canto recanatese (che, come molti canti popolari, può benissimo aver avuto fonti letterarie più o meno indirette). Cfr., del resto, *Zibaldone*, p. 4485: « *Penato* per *penante*. Crusca e volgare marchegiano ».

(1) Cfr. anche *Le ricordanze*, 162 sgg.

(2) « Effemeridi lett. di Roma », tomo X, pp. 101-115, 167-182, 362-387; XI, 117-123, 304-322; XII, 263-281; opuscolo a parte, Roma, De Romanis, 1823 (ma in realtà, come risulta dal carteggio tra il Leopardi e suo cugino Giuseppe Melchiorri, le prime copie furono messe in circolazione solo all'inizio del 1825: vedi *Epistolario* ed. Moroncini, III, lett. 624, 625, 626, 628 ecc.). Sul valore filologico di questo lavoro leopardiano, che non è stato più ristampato, cfr. *La filologia di G. Leopardi*, pp. 114-128.

(3) Vedi ciò che sull'edizione dell'Aucher dichiara il Leopardi stesso al principio delle sue *Annotazioni*.

(4) LEOPARDI, *Scritti editi sconosciuti* a cura di C. BENEDETTUCCI, Recanati, 1885, p. 87 n.; F. MORONCINI, *Studio sul Leopardi filologo*, Napoli, 1891, p. 216;

alludesse, senza nominarlo, a colui che in quegli anni era il suo amico per eccellenza. Ma si può facilmente dimostrare che in questo caso l'amico non è il Giordani (il quale ancora nel 1841 dichiarava di non aver mai veduto le *Annotazioni a Eusebio*) (1), ma Bartolomeo Borghesi, il grande epigrafista e studioso di cronologia romana.

Infatti una prima stesura delle *Annotazioni* era stata compiuta dal Leopardi nel 1819-20 (2), in forma di lettera « al Ch. Sig. Bartolomeo Borghesi». L'autografo si conserva tra le carte napoletane (XIII 5-13): la parte iniziale, che costituisce una specie di proemio alle singole note critico-testuali, è stata pubblicata negli *Scritti vari inediti* (3) e poi di nuovo dal Flora (4). La *Cronaca* di Eusebio interessava particolarmente uno studioso di cronologia come il Borghesi: per questo il Leopardi pensò di indirizzare a lui la sua lettera-dissertazione (5). Col Borghesi egli era entrato in corrispondenza attraverso il Giordani. Personalmente non si conobbero mai, ma si stimarono reciprocamente, sebbene il Leopardi fosse, anche negli studi di antichità classica, orientato diversamente dal Borghesi e da tutti gli « antiquari » italiani (6).

Nel '23, a Roma, riprendendo il suo lavoro eusebiano che era fin allora rimasto inedito, il Leopardi volle dargli una forma diversa: non più una *Lettera* con un proemio in stile ornato, ma semplici note filologiche, come quelle che poco prima aveva composto in latino sul *De re publica* di Cicerone. Perciò tolse anche la dedica esplicita al Borghesi, e si limitò ad alludere alla prima stesura del '19-'20, e al primitivo destinatario, con quelle parole: «*scritte l'anno appresso... a un amico suo*».

SEBASTIANO TIMPANARO

---

id., nell'edizione dell'*Epistolario*, II, p. 224 n. 4; G. FERRETTI, *Vita di G. Leopardi*, p. 123.

(1) « Vi sono anche delle sue cose inedite, che non ho mai potuto trovare: per esempio quelle osservazioni sull'Eusebio del Mai: dove e quando stampate? » (lett. del Giordani al Ranieri, in *Carteggio inedito di varii con G. Leopardi* a cura di G. e R. BRESCIANO, Torino, 1932, p. 266 sg.). Che l'« amico » non potesse essere il Giordani io avevo già sostenuto ne *La filologia di G. Leopardi* cit., p. 123 n. 2; ma avevo, a torto, considerato come incerta l'eventualità che si trattasse del Borghesi, perché non avevo badato a quelle parole *l'anno appresso*, che tolgono ogni dubbio.

(2) Vedi la nota del MORONCINI all'*Epistolario*, II, p. 224 n. 4.

(3) 2ª ed., Firenze, 1910, p. 289 sgg.

(4) *Tutte le opere* di G. Leopardi, *Le poesie e le prose*, II, p. 677 sgg.

(5) Lo dichiara egli stesso all'inizio della *Lettera* del '19: « Mentre voi siete dietro a ristorare e illustrare i fasti di Roma che danno tanta luce alla scienza de' tempi,... io prendo a scrivervi alcune cose intorno a un libro dove un tempo si stimò che tutta la sopraddetta scienza fosse rinchiusa, io dico la Cronica d'Eusebio ».

(6) Vedi la nota del MORONCINI all'*Epistolario*, I, p. 245 n. 3, dove è citata un'interessante lettera del Borghesi a Filippo De Sanctis sui suoi rapporti col Leopardi.

POSTILLA. — Per desiderio di Sebastiano Timpanaro, che si fa scrupolo di dare, e sian pure cose minime, a ciascuno il suo, faccio seguito alla sua prima « nota » con pochi appunti, riferendo la citazione che a conferma dell'interpretazione da lui sostenuta, gli avevo comunicato in una lettera: alcuni versi della canz. « Donna ne gli occhi vostri »

di Eustachio Manfredi; « Quanto sopra del vostro esser mortale / alzar poteavi un solo / di que' soavi innamorati sguardi!» (vv. 84-6); e saranno pure da ricordare per la retta interpretazione degli « innamorati sguardi », se pur potesse sorgere un dubbio sul significato di quella voce in chi conosca la canzone e il motivo tutto che la informa, altri che si leggono nella stanza precedente: « Amor, tu 'l sai che [...] additasti al cor mio / in quai modi celesti / costei l'alme solleva e le innamora » (vv. 68-74). Aveva dunque presente il Leopardi (come pensa il Giustiniani) un'espressione consacrata da un'illustre tradizione letteraria, di cui con tanti altri ci è offerto un esempio dal raffinatissimo petrarchista Manfredi, o non piuttosto (come suggerisce qualche commentatore) la « canzonetta popolare » cantata a Recanati, di cui aveva preso nota nello *Zibaldone*? È questo per se stesso un caso tipico della confluenza di espressioni della poesia d'arte e della poesia popolare, ma per ciò che si riferisce al nostro poeta ci sembra che l'una e l'altra suggestione non siano da escludere. Certo il Leopardi si sarà compiaciuto risentendo in quella canzonetta una voce della lingua letteraria, come si compiaceva sentendo « in bocca de' contadini e della plebe minuta » della sua terra il « ragionare » e altre simili voci nell'accezione letteraria e arcaica (lett. al Giordani del 30 maggio 1817). Così esse venivano ad assumere per lui carattere di voci familiari insieme e peregrine e come tali a comporsi nel suo linguaggio poetico tutto classico e pur atto a rendere senza deformarlo anche quel piccolo mondo a cui rivolgeva amorosamente lo sguardo (1). Perciò negli « sguardi innamorati e schivi » possiamo sentire la presenza della canzonetta recanatese come di voci della più illustre poesia: così nella canzone *Alla sua donna* — una delle vette della lirica leopardiana, — il « faticoso » nell'accezione più rara ha dietro di sé esempi illustri come quello del Tasso, ma pur ci sembra leggendo quel verso « del faticoso agricoltore il canto » che con quegli esempi il poeta avesse nell'animo l'eco di un'altra canzonetta ricordata nella medesima pagina dello *Zibaldone*: « I contadi fatica e mai non lenta... ». E sarà da aggiungere l'osservazione del Bacchelli a proposito del « tenerella » (« perivi, o tenerella »): « I vezzeggiativi, proprio di questa sorta, sono frequenti nell'uso della parlata popolare marchigiana » (2); ma son pure, e quest'osservazione non è in contrasto con la sua, frequenti nella poesia pastorale (3). S'intende poi, come dice il Timpanaro, che tutti i precedenti valgono a spiegare ma non a dare il significato preciso e unico degli « sguardi innamorati e schivi » nel canto *A Silvia*: un'espressione con cui il Leopardi riprendendo un epiteto ormai consacrato e quasi fisso, spesso puro e semplice epiteto ornante, lo ha così profondamente rinnovato compiendolo in quella indimenticabile coppia « innamorati e schivi » che riecheggia con una rima lontana gli occhi « ridenti e fuggitivi » della prima strofa e discretamente annuncia con una sorta di rima interna la parola che chiuderà la stanza: « ragionavan d'amore ».

M. F.

---

(1) Su questa duplice risonanza di certe espressioni leopardiane cfr. pure quanto scrive Emilio Bigi, il quale però proponendosi di porre in rilievo la letterarietà del linguaggio dei cosidetti grandi *Idilli* osserva che forme come queste (*dolcezza mia, mio dolce amor, occhi innamorati*) siano solo « apparentemente popolaresche », « non certo ignote », come sono, « alla poesia arcadica e melodrammatica » (*Dal Petrarca al Leopardi, Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, 1954, p. 162 e la nota 27).

(2) G. L., *Canti e operette morali*, scelta e commento di R. Bacchelli, Milano, s. a., [ma 1946].

(3) Si ricordi pure a questo proposito « Egli ci ha tante stelle » e « Ma sola / Ha questa luna in ciel » del *Frammento* « Odi Melisso », in cui l'uso di « avere » per il consueto « essere » (e l'effetto è accresciuto dalla prossimità delle due espressioni) mira qui a quella stilizzata popolarità di linguaggio che è di tutto il componimento, ottenendola col riprendere un modo raro della lingua letteraria (tutti conoscono gli esempi del Boccaccio e del Petrarca), ma presente pure in parlate popolari — e un esempio per le Marche è segnalato dall'A.I.S.

NOTE AL TESTO DELLO ZIBALDONE

Il Timpanaro, collazionando saltuariamente alcuni passi dello *Zibaldone*, ha notato alcune divergenze tra la lezione dell'autografo e quella del Flora (1). Ciò mi ha indotto a collazionare sistematicamente le prime trecento pagine dell'autografo; do qui i risultati delle differenze e delle varianti da me riscontrate. Le mie osservazioni, è chiaro, non infirmano per nulla la benemerita edizione del Flora, la quale ha dei pregi notevolissimi rispetto a quella fiorentina. Infatti essa ha ristabilito in molti punti la giusta lezione dell'autografo travisata dall'edizione fiorentina, ha un vastissimo apparato di note riguardanti sia i particolari del testo, sia i passi dei libri citati dal poeta, che sono numerosissimi (e il poterli rintracciare costituisce spesso un'impresa davvero ardua e laboriosa). Nonostante tutti questi pregi, tuttavia, essa non può appagare in tutto lo studioso, perché non vi si riscontra sempre quella rigorosa fedeltà al testo dell'autografo che il Flora dice di avere scrupolosamente seguito.

Per esempio a p. 148 (I 166 r. 1) (2) si legge: « Ora quell' ἔρις che Esiodo dice essere un dono degli dei per promuovere il bene e l'accrescimento degli uomini, si può dire che sia tolta di mezzo fra le nazioni, e quasi anche fra gli individui ecc. ».

Tanto l'edizione fiorentina come quella del Flora portano ἔρος senza notare la sconcordanza tra ἔρος e « tolta di mezzo » del rigo seguente. Se fosse ἔρος il Leopardi avrebbe scritto « tolto di mezzo ».

Il Flora poi nella nota a p. 1585 scrive: « Cfr. Hes. *Theog.* 201 sgg. e ancora *ibid.* 120 sgg. ». Ma in realtà il Leopardi non si riferisce ai passi citati della *Teogonia* (dove si parla di ἔρως), ma agli Ἔργα καὶ ἡμέραι (vv. 10-30) in cui è trattata ampiamente la questione dell' ἔρις. La vita è lotta, dice Esiodo. E sulla terra ve ne sono due, una cattiva che provoca la lite e la guerra; l'altra, buona, perché stimola al lavoro. Vi è nell'uomo un istinto di lotta che deve essere soddisfatto. Se è diretto verso il lavoro, diventa una emulazione feconda e felice; se si rivolge verso la violenza, diventa la rovina dell'uomo.

---

(1) *Appunti per il futuro editore dello Zibaldone e dell'Epistolario Leopardiano*, in questo « Giornale », CXXXV, p. 607 e segg.

(2) Cito per prima la pagina dell'autografo; aggiungo tra parentesi il volume, la pagina e la riga dell'edizione del Flora.

E che il Leopardi intenda ἔρις e non ἔρος appare chiaramente da tutto il contesto. Infatti sempre a p. 148 (I, 166) parla di gara, di superamento, di lotta. « Una volta le nazioni cercavano di superare le altre, ora cercano di somigliarle e non sono mai così superbe come quando credono di esserci riuscite. Così gli individui. A che scopo, a che grandezza a che incremento può portare questa bella gara? ».

A p. 43 (I, 65 r. 12) si legge chiaramente: « Diceva un marito geloso alla moglie: Non t'accorgi *Diavolo* che sei, che tu sei bella come un *Angelo*? ».

Nell'edizione del Flora invece: « Diceva un marito geloso alla moglie: Non t'accorgi, *Diavolo* che tu sei bella come un *Angelo*? ».

La lezione dell'autografo dà un senso di maggior vivacità e spigliatezza al discorso.

A p. 58 (I, 87 r. 34) si legge: « Per un'ode lamentevole sull'Italia può servire quel pensiero di Foscolo nell'Ortis, lett. 19 e 20 febbraio 1799 p. 200 ediz. di Napoli 1811 ».

Il Flora, invece di 1811, legge 1821, e dice di aver lasciato questa data inesatta (1821) nella sua edizione, perché conferisce al lettore un'idea sempre più precisa del carattere dello *Zibaldone*, anche nelle minuzie.

Ma nel manoscritto si legge chiaramente 1811, che è appunto la data esatta.

A p. 35 (I, 53 r. 26) si legge: « Tum *vox* (nota l'omissione del *sit oportet* e la dipendenza di questo periodo dal precedente familiarissima a Celso), *latus, decor, valetudo, frugalitas, laboris patientia* ». L'edizione del Flora invece: « familiarissimo a Celso ».

Anche in questo caso è giusta la lezione dell'autografo perché l'aggettivo si riferisce evidentemente a « dipendenza » e non a « periodo ».

Riguardo all'interpunzione, l'edizione del Flora segna un passo decisamente avanti rispetto a quella fiorentina; nelle Note (I, p. 1554) il Flora espone i criteri seguiti in questa sua edizione: « Nella rigorosa fedeltà al testo dell'autografo, ho avuto cura di rispettare l'interpunzione fonica, e rapida, e perfino troppo sommaria dello *Zibaldone*. E m'è parso che, sopra tutto in un'opera come questa, così intima e spontanea, il rispetto di ogni particolare dell'interpunzione leopardiana fosse comandato, anche perché si veda il cammino dello scrittore. Per questa parte, che è sostanziale, la presente edizione è considerevolmente diversa, specie nelle pagine più giovanili, dalla stampa fiorentina ».

Criteri certamente giusti e lodevoli, ma non sempre fedelmente seguiti. Molte volte infatti mancano dei segni d'interpunzione; altre volte l'editore ne aggiunge di propria iniziativa quando non ce ne sarebbe stato strettamente bisogno. Spesso, è vero, sono delle minuzie, ma trattandosi di un Leopardi anche queste andrebbero considerate. Il Flora, è chiaro, ha voluto modernizzare il criterio di interpunzione leopardiana, ma qualche volta ha alterato notevolmente il pensiero del poeta come mostrerò più avanti. Andando avanti di questo passo, come possiamo scorgere la formazione dello scrittore

e seguirne l'evoluzione e le tappe nel difficile cammino della perfezione? L'interpunzione infatti è qualcosa di soggettivo e rispecchia il carattere e la personalità di un autore. Infatti, l'uso dei segni d'interpunzione non è il medesimo presso tutti gli scrittori. Soggettivo è specialmente l'uso della virgola e del punto e virgola. C'è chi segna la virgola con frequenza eccessiva, chi non la segna mai o quasi mai; c'è chi segna il punto e virgola dove altri segna la virgola o i due punti. Il Leopardi ha espresso delle sue idee a proposito che mi piace riportare (1):

La scrittura deve essere scrittura e non algebra; deve rappresentare le parole coi segni convenuti e l'esprimere e il suscitare le idee e i sentimenti, ovvero i pensieri e gli affetti dell'animo, è ufficio delle parole così rappresentate. Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spazietti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? Sta a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare, e non sapendo significare le cose con le parole, le vorremo dipingere o significare con segni, come fanno i cinesi, la cui scrittura non rappresenta le parole, ma le cose e le idee. Che altro è questo se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia? Imparate l'arte dello stile, quell'arte che possedevano così bene i nostri antichi, quell'arte che oggi è nella massima parte perduta, quell'arte che è necessario possedere in tutta la sua profondità, in tutta la sua varietà, in tutta la sua perfezione, chi vuole scrivere. E così obbligherete il lettore alla sospensione, all'attenzione, alla meditazione, alla posatezza nel leggere, agli affetti che occorreranno, ve l'obbligherete, dico, con le parole e non coi segnetti, né collo spendere due pagine in quella scrittura che si potrebbe contenere in una sola pagina, togliendo le lineette e le divisioni...

E in un altro passo dello *Zibaldone* (2), criticando l'abuso dei segni di interpunzione in Lord Byron, così scrive:

Laonde è veramente miserabile e barbaro quell'uso moderno di tramezzare tutta la scrittura o poesia di segnetti e lineette, e punti ammirativi doppi, tripli, ecc. Tutto il Corsaro di Lord Byron (parlo della traduzione, non so del testo né delle altre sue opere) è tramezzato di lineette, non solo tra periodo e periodo, ma tra frase e frase, anzi spessissimo la stessa frase è spezzata, e il sostantivo è diviso dall'aggettivo con queste lineette (poco manca che le stesse parole non siano così divise), le quali ci dicono a ogni tratto come il ciarlatano che fa vedere qualche bella cosa: *fate attenzione, avvertite che questo che viene è un bel pezzo, osservate questo epiteto ch'è notabile, fermatevi sopra questa espressione, ponete mente a questa immagine* ec. ec. Cosa che fa dispetto al lettore, il quale quanto più si vede obbligato a fare avvertenza, tanto più vorrebbe trascurare, e quanto più quella cosa gli si dà per bella, tanto più desidera di trovarla brutta, e finalmente non fa nessun caso di quella segnatura, e legge alla distesa, come non ci fosse.

Ecco perché il Leopardi è parco e sobrio nell'usare i segni di interpunzione, limitandosi solo a quelli necessari per rendere chiaro il suo pensiero, anche se qualche volta noi moderni rimaniamo sorpresi per l'omissione di qualche segno. Comunque anche se nelle prime pagine dello *Zibaldone* notiamo delle imperfezioni, man mano che si procede nella lettura di esso notiamo che la tecnica dell'interpunzione diventa sempre più regolare e corretta.

---

(1) Flora vol. I p. 654.
(2) Flora vol. I p. 230.

Ecco alcune differenze tra l'edizione del Flora e l'autografo.

A p. 28 (I, 41 r. 35) si legge: « Del resto il verso è sonante, e dico sonante perché non posso dire armonioso se per armonia vogliamo intendere la finezza dell'arte di verseggiare trovata dagli italiani dopo, il ritmo analogo ai sentimenti, la varietà ec. ec. ».

L'autografo ha la virgola alla parola « dopo », mentre il Flora la omette. Ecco un caso in cui l'omissione di una virgola ha alterato il senso del periodo. Il Leopardi infatti vuol dire che per armonia si intende la finezza dell'arte del verseggiare (raggiunta dagli italiani in un tempo posteriore), il ritmo analogo ai sentimenti, la varietà ecc. e non, come farebbe capire l'edizione del Flora, che la finezza dell'arte del verseggiare è stata trovata dagli italiani dopo il ritmo analogo ai sentimenti, la varietà ecc. ecc.

A p. 63-64 (I, 94 r. 6) si legge: « Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così dei fiori ec. come appunto i fanciulli ». Il Flora ha aggiunto un punto esclamativo dopo le parole « uguale a noi », ha messo un punto fermo dopo « Naiadi », una virgola dopo « fra le mani », un punto esclamativo dopo « Ciparisso », appesantendo il periodo.

A p. 296 (I, 274 r. 35) si legge: « per forza di ardore di entusiasmo » e non « per forza di ardore, di entusiasmo », come interpunge il Flora.

A p. 250 (I, 246 r. 27) si legge: « Nè la necessità, riguardo all'uomo, si estende più oltre di questo naturalmente, ma artifizialmente, e a posteriori », ecc. Nel Flora invece « Nè la detta necessità riguardo all'uomo si estende più oltre di questo naturalmente, ma artifizialmente e a posteriori », ecc.

Ha soppresso tre virgole non credendole necessarie mentre potevano benissimo conservarsi sia per rispettare la volontà del poeta, sia perché in questa maniera non viene maggiormente chiarito il senso già così evidente.

A p. 73 (I, 103 r. 22) « Tuttavia mi dispiaceva assolutamente di sentire le fortune di quella tal persona in quel tal genere, e raccontandomele essa, la trattava da illusa, ec. ».

Nel Flora mancano le virgole dopo « essa » e dopo « illusa » che chiariscono meglio il senso del periodo.

Potrei citare moltissimi altri passi in cui il Flora ha mutato l'interpunzione dell'autografo senza alcuna necessità:

Autogr. p. 53 (I, 80); p. 67 (I, 97); p. 73 (I, 103); p. 84 (I, 112) p. 100 (I, 126); p. 118 (I, 143); p. 137 (I, 156); p. 170 (I, 186); p. 201 (I, 211); p. 229 (I, 232); p. 242 (I, 241); p. 257 (I, 251); p. 279 (I, 265); p. 290 (I, 271); p. 296 (I, 274) ecc. ecc.

A p. 84 (I, 216 r. 37) il Leopardi parlando di Cicerone dice: « Di

Cicerone che tanto incredibilmente affaticò la mente e la penna, e che nacque di quell'ingegno e natura unica che ognuno sa, niun dice che fosse di corpo, non che infermiccio, ma gracile ».

E qualche rigo più sotto conclude il discorso dicendo: « Quel che dico di Cicerone può dirsi di Platone, e di quasi tutti i grandissimi ingegni e laboriosissimi letterati e scrittori antichi. Vedi però Plutarco, Vita di Cicerone ».

Il Flora nelle Note a p. 1589 osserva: « Plutarco veramente dice il contrario di quel che suppone il Leopardi: " Egli (Cicerone) era di fatti gracile e scarno, atteso la debolezza dello stomaco suo, per la quale non prendea se non poco e tenue cibo, e assai tardi " (trad. Pompei) ».

Ma il Leopardi ha perfettamente ragione e quindi è fuori luogo la nota del Flora. Il Leopardi infatti cita Plutarco non per portare un argomento in suo favore, ma per far presente al lettore che Plutarco era di opinione contraria alla sua. Altrimenti non ci spiegheremmo il « però », che qui ha un valore avversativo.

Alla stessa p. 208 (I, 217 r. 33) si legge: « oltre all'indipendenza da queste verità che può trovarsi in altri sistemi di cose ». E non come legge il Flora: « oltre all'indipendenza che da queste verità può trovarsi in altri sistemi di cose ».

A p. 85 (I, 112 r. 13) si leggono i tre seguenti versi latini:

> Cum pietatem funditus amiserint
> Pii tamen dici nunc maxime reges volunt.
> Quo res magis labuntur, haerent nomina.

Il Flora nell'Indice Analitico, alla voce « cum » (vol. II, p. 1476) annota: « sentenza sull'appellativo di Pii ai re (cfr. Eckhel, *doctr. num. vet.*) ». Ma negli otto volumi dell'Eckhel (1) si parla genericamente dell'appellativo di « Pius » dato, non sempre giustamente, a varii imperatori romani, senza alcun riferimento preciso ai suddetti versi. Resta perciò valida, almeno per ora, la supposizione del Timpanaro (2) che i versi siano del Leopardi stesso.

Per ciò che riguarda le numerose citazioni di passi di autori greci, bisogna tener presente che il Leopardi seguiva un criterio di accentuazione differente da quello moderno. Conosceva la grammatica greca del Weller, la quale insegnava che l'accento grave si segna solo in fine di parola: « Accentus gravis numquam scribitur nisi in fine. Omnis acutus in fine vocis fit gravis in orationis contextu: hoc solo modo gravis scribitur, alias subintelligitur in syllabis, quibus nec acutus, nec circunflexus est impositus ».

Criterio questo che è stato seguito anche da Angelo Mai e che certamente ripugna ai grecisti moderni, ma che io avrei scrupolosamente seguito proprio per quella aderenza e fedeltà che è necessario avere quando si tratta di manoscritti e soprattutto quando essi sono di un Giacomo Leopardi. Del resto quando il lettore è avvertito e fatto consapevole non prova più né sorpresa né meraviglia.

---

(1) *Doctrina Numorum veterum conscripta a Iosepho Eckhel*, VIII, Vienna 1798 p. 458.

(2) Vedi art. cit., p. 615.

Ecco alcune altre differenze tra la lezione dell'autografo e la lezione dell'edizione del Flora :

Edizione del Flora	*Autografo*
p. 11 r. 66: qualcuno	qualcun
» 19 » 1: o coll'una	o coll'uno
» 25 » 23: somministravano	e somministravano (1)
» 46 » 16: trascina	strascina
» 49 » 3: chè	che
» 53 » 7: facile eloquenza	facile eleganza
» 53 » 28: usitato da Celso	usitata da Celso
» 57 » 24: o [per] data opera	o data opera
» 58 » 23: e successiva	e la successiva
» 66 » 9: potenno	poteano
» 66 » 37: e altri	e gli altri
» 70 » 25: confusa	confuso
» 80 » 6: proporsele	proporselo
» 89 » 10: motti insulti	motti insulsi
» 107 » 7: verisimile	verosimile
» 116 » 34: intenzione	intenzion
» 117 » 12: dirigere	diriggere
» 133 » 30: dello	nello
» 137 » 36: favori	favore
» 170 » 27: madre di affetti [contrari	madre di effetti contrarii
» 171 » 30: piccole e mediocri [differenze	picc. o mediocri diff.
» 186 » 1: determinato	determinata
» 196 » 6: questo è un principio	questo è principio
» 204 » 11: tragedie	tragedia
» 210 » 14: chi si innamora	chi s'innamora
» 211 » 26: chè	che
» 221 » 21: edificio	edifizio
» 215 » 3: delicatezza	dilicatezza
» 225 » 18: lacune	lagune
» 227 » 7: se egli	s'egli
» 238 » 4: l'adopera	l'adopra
» 269 » 12: dell'illusione, passione	dell'ill. o passione

Queste mie osservazioni riguardano esclusivamente le prime 300 pagine dell'edizione del Flora, perché solo queste ho collazionato con il manoscritto dello Zibaldone. Ma credo che anche questa collazione parziale sia sufficiente a dimostrare la necessità di una nuova edizione più scrupolosamente fedele all'autografo.

GIUSEPPE PACELLA.

---

(1) Su questa variante e sulle altre a p. 53 r. 7, 57 r. 24, e 137 r. 36 cfr. l'art. cit. del Timpanaro 610 sg., 613, 614.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

L. B. Alberti. — *Opere volgari.* Volume primo. *I libri della famiglia - Cena familiaris - Villa*, a cura di Cecil Grayson. — Bari, Laterza, 1960 (« Scrittori d'Italia », n. 218).

L'attività che Cecil Grayson va conducendo da molti anni, con costanza pari all'acume filologico e critico, intorno all'opera dell'Alberti, oltre a costituire un bell'esempio di fedeltà a un tema e a una figura organicamente sentiti, va colmando sistematicamente una delle più gravi lacune dei nostri studi di italianistica. In pochi casi come in quello dell'A. era infatti così evidente la carenza dei necessari strumenti filologici come base per una rinnovata definizione critica della sua personalità artistica e culturale, tanto che, a dispetto del fervore di studi novecenteschi sull'Umanesimo e sulla civiltà letteraria e figurativa del '400, i suoi testi fondamentali venivano letti in edizioni superate e incertissime (in gran parte nel testo Bonucci, opera della filologia artigianale della metà dell'Ottocento), salvo che molte opere di vario interesse restassero tuttavia inedite per mancanza di ricerche concrete. E di questa carenza non poteva non risentire a fondo lo stesso giudizio critico sullo scrittore che, mancando il ricambio vitale dato da nuove e più sicure edizioni, e insomma il circolo filologico-critico, si ripeteva spesso, di necessità, sommario e approssimativo, scarsamente articolato a cogliere la varietà di opere e di atteggiamenti in cui quella personalità esemplare si era espressa (basterebbe del resto pensare *ex converso* come, anche e proprio in relazione a una maggiore fortuna filologica, un testo fondamentale sì ma non onnicomprensivo come la *Famiglia* abbia quasi sempre assunto nelle considerazioni critiche un rilievo esclusivo, di significazione di tutto Alberti). Così l'immagine a tutto tondo e in tutta luce dell'A. « uomo universale » e onniprecursore, ottimistico assertore della virtù che vince fortuna, ereditata dalle pagine del Burckhardt (in parte anche del De Sanctis) e del Michel, si è mantenuta quasi intatta nella sostanza fino a molta critica recente, attraverso le « riscoperte » e le proiezioni modernizzanti, antistoriche, di interpreti come Gentile, Ercole, lo stesso Cassirer. In particolare, e sempre in rapporto al mancato rinnovamento filologico, il carattere degli studi albertiani è stato costantemente segnato dalla tendenza a una categorizzazione dell'A. come *specimen* della corrente di cultura

nella quale s'inserisce, senza tentare intanto un esame interno articolato della sua opera ricca e singolare, sicché manca ancora su di lui una monografia moderna complessiva, e perfino uno studio ampio e dettagliato sulla stessa privilegiata *Famiglia*. E pure nei contributi dello studioso cui la nostra comprensione del fenomeno umanistico deve forse di più, voglio dire il Garin, è dato di avvertire un residuo di queste categorie interpretative, se alle finissime ed esemplari pagine sul *Fatum et Fortuna* e sul *Momus*, tutte volte a mettere in evidenza l'ombra complementare alla luce, il senso d'instabilità e di fine di una sicurezza che accompagna gli entusiasmi della *renovatio*, si affiancano pagine che, puntando quasi esclusivamente sulla *Famiglia*, risentono fortemente del giudizio tradizionale, ne perpetuano in buona parte, seppure a un livello di tanto maggiore finezza interpretativa, l'immagine ottimistica e monocroma dell'A., e sembrano in qualche modo coartarne e ridurne la ricca e contradditoria personalità entro ideali schemi di sviluppo della civiltà umanistica (1).

È in rapporto a questa situazione che si apprezza particolarmente il valore dell'opera di scavo del Grayson, con le indicazioni nuove e suggestive che ne scaturiscono: implicitamente soprattutto, per la stessa rivelazione della ricchezza di aspetti, esperimenti vari e contrastanti della personalità albertiana che nasce continuamente dal suo lavoro filologico e dai suoi reperti eruditi e costituisce già *in nuce* lo strumento di una sostanziale revisione critica; anche esplicitamente, quando lo studioso inglese scende, con la concretezza critico-filologica che gli è propria, sul terreno del giudizio culturale e di valore (sebbene si possa rimpiangere, data l'attrezzatura specifica che il G. possiede sull'argomento, che i suoi interventi propriamente critici si siano verificati, finora, con una cautela e una parsimonia forse eccessive, benché certo coerenti alla fisionomia dello studioso e in buona parte della tradizione critica inglese). In realtà i suoi sondaggi filologici sono quasi sempre accompagnati da una sobria caratterizzazione dell'opera in questione nei suoi valori culturali e artistici, e del suo posto nella storia interna dell'A., ma va ricordato specialmente il discorso sintetico *The Humanism of Alberti* (2), che, nonostante il titolo tradizionale, si risolve in effetti in una rapida ma puntuale disamina di tutta la sua opera (e spicca per novità la caratterizzazione del periodo iniziale, particolarmente del *De commodis litterarum atque incommodis*), i cui pregi specifici e metodici maggiori sono il senso concreto del legame tra biografia ed espressione culturale e artistica, il rilevamento continuo e sottile della ricchezza di sfumature, dell'ampio e frastagliato arco di sviluppo, delle contraddizioni feconde o irrisolte del suo pensiero e della sua prassi

---

(1) Le pagine cui si allude sono rispettivamente in *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954, pp. 93-97, e in *L'umanesimo italiano*, Bari, 1952, pp. 81-87 (e nella stessa prospettiva, precedentemente, *Filosofi italiani del Quattrocento*, Firenze, 1942, pp. 37-9 e *La filosofia*, in *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, 1947, I, pp. 266-68). Più recentemente, dal comprensivo angolo visuale degli schemi educativi, cfr. *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari, 1957, passim e spec. pp. 153-55.

(2) Pubbl. in « Italian Studies », XII, 1957, pp. 37-56.

letteraria. In questo senso l'apporto del G. si allinea, per direzione d'indagine e caratteri metodici, a fianco dei migliori contributi recenti sullo scrittore quali, oltre ai ricordati saggi del Garin, l'articolo di G. Sasso e, pur con impostazioni assai discutibili e a volte frettolose, quello di D. Petrini (1), che, sebbene al livello dell'ipotesi di lavoro piuttosto che dell'analisi tutta spiegata, si muovono, sollecitati da esigenze di moderno storicismo, sul piano fecondo della connessione metodica dell'opera dell'A. alla crisi di istituti politici e di forme economico-sociali del suo tempo, e ci presentano quindi un Alberti interprete di tale crisi piuttosto che di un mondo omogeneo e in sviluppo, e segnato dalle contraddizioni (a volte dalle punte reazionarie) proprie di un momento storico di difficile trapasso e in buona parte di involuzione economica e civile, nella dialettica tra gli slanci espansivi di una nuova visione del mondo tuttavia in forte sviluppo e i freni e le regressioni imposti dal decisivo profilarsi di un ristagno e *impasse* storico così risolutivi.

Ma particolarmente sul terreno filologico, « ripassare » partitamente seppur sommariamente le tappe del lavoro albertiano del G. significa toccar con mano in pratica quasi tutto ciò che di sostanziale è stato fatto sull'opera dello scrittore, e non solo negli ultimi anni. Spicca anzitutto in questo lavoro la pubblicazione di testi inediti, aspetto di punta di quella riscoperta dell'A. « minore » che è forse il merito più concreto del G., e diviene, come abbiamo accennato, determinante stimolo critico, specie laddove questi testi indicano interessi e direzioni più nuove rispetto al ritratto canonico dell'A. e alle vie maestre del suo operare, suggerendo così, anche su un piano generale di indagine e giudizio, l'uso metodico di cautele e distinzioni interne.

Quest'ultimo è intanto il caso della *Vita S. Potiti*, edita dal G. assieme allo scherzo lucianesco *Musca* (2), opera agiografica d'occasione e appartata nel panorama della produzione di Leon Battista, e tuttavia caratteristica per singolari incontri di cultura e per l'emergere di temi tipici dello scrittore proprio dal contatto e scontro con una materia a lui non congeniale, in forme caute e in certo senso mistificate (mentre la recensione dell'una e dell'altra tradizione consente all'editore interessanti stralci delle abitudini di correttore dell'A.). Altrettanto importante per la storia dell'A. è stato il ritrovamento dell'opuscolo « de re rustica » *Villa*, specie di controfigura

---

(1) G. Sasso, *Qualche osservazione sul problema della virtù e della fortuna nell'Alberti*, in « Il Mulino », II, 1953, pp. 600-618; G. Petrini, *L'uomo di Leon Battista Alberti*, in « Belfagor », VI, 1951, pp. 651-77. In parte sviluppati dal Petrini, ma in parte sempre da utilizzare sono gli acuti appunti gramsciani sull'A., cfr. spec. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, 1952, p. 35. Va ricordata l'opera intelligente di discussione della recente bibliografia albertiana che esercita da vari anni G. Ponte nella rubrica dedicata al Quattrocento de « La Rass. della Lett. ital. »: del Ponte sono anche due interessanti contributi specifici: *La datazione del « Teogenio » di L.B.A.*, in « Convivium », XXIII, 1955, pp. 150-59, e *Il petrarchismo di L.B.A.*, in « La Rass. della Lett. ital. », LXII, 1958, pp. 216-22.

(2) *Opuscoli inediti di L.B.A. « Musca », « Vita S. Potiti »*, a cura di C. G. Firenze, 1954: su questa edizione cfr. soprattutto la rec. di R. Spongano, in questo « Giornale », CXXXI, 1954, pp. 253-56.

più acerba e didascalica del terzo libro della *Famiglia*, e singolare esperimento del prosatore, per uno stile secco, *abruptum*, di un umanesimo ereticale (trafila catoniana) (1); mentre al filone marginale e non troppo esplorato dell'opera di rimatore si riferisce la scoperta di un'altra Egloga volgare, oltre a quella già pubblicata dal Bonucci, che ne è forse l'episodio più vivo e acutamente personale, e che il G. caratterizza nei suoi aspetti tematico-stilistici anticipatori, di sapido gusto nenciale, e immette nel contempo magistralmente nel contesto della storia del «genere», di cui l'A. è in pratica l'iniziatore (2). Completa il quadro delle edizioni di testi ignoti o mal noti la pubblicazione e ricca illustrazione di una lettera autografa intorno a problemi relativi al Tempio malatestiano (3).

Nella prospettiva dell'edizione completa dell'A. volgare sono i lavori di critica testuale su opere già edite che il G. ci ha dato in questi anni, con promesse concrete e spesso già concreti risultati di autentico rinnovamento dei testi: riassorbito nella *Nota filologica* del presente volume laterziano, ma sempre ad essa complementare, è il saggio innovatore sul testo della *Famiglia*, parte più stimolante di un articolo che comprende anche osservazioni sull'*Ecatomphilea* e sul *Teogenio* (4), in cui, in una, con nuove impostazioni e notizie sulla tradizione delle due opere, sono pertinentemente dimostrati i sostanziali errori di metodo e di esecuzione del Bonucci; in altra sede, è presa in esame con critiche puntuali la recente edizione della *Pittura* a cura del Mallè (5), e con l'occasione è riconfermata, con

---

(1) È stato pubblicato, prima che nel volume che recensiremo, in *Studi su L.B.A.*, in «Rinascimento», IV, 1953, pp. 45-53. Quanto alla sua peculiarità stilistica, lo stesso G. avanza alternativamente l'ipotesi di un compendio, ma essa può giustificatamente essere riguardata, oltre che come una singolare *imitatio* stilistica, anche come un «precipitato» di tendenze paratattiche, lineari, di sintassi e lessico spogli, che appaiono anche nella *Famiglia* ad es., frammiste al dominante andamento architettonico, ipotattico, latineggiante, e ne creano spesso quei caratteristici squilibri formali, così indicativi da parte loro di un momento della «crisi» linguistica del '400.

(2) *Alberti and the vernacular Eglogue in the Quattrocento*, in «Italian Studies», XI, 1956, pp. 16-29: altri contributi particolari del G. sull'A. rimatore, le *Note sulle rime dell'A.*, in «La Rass. della Lett. ital.», LXIII, 1959, pp. 76-8 (e cfr. anche l'importante illustrazione del cod. Bodl. Add. A, 12., *Una miscellanea volgare del sec. XV...*, in «La Bibliofilia», LIX, 1957, disp. II-III, pp. 121-142, a pp. 123 e 125).

(3) *Alberti and the Tempio Malatestiano: an autograph letter from* LEON BATTISTA ALBERTI *to Matteo de' Pasti, November 18, 1954*, edited with an Introduction by CECIL GRAYSON, New York, 1957. Le ricerche letterarie del G. lo hanno portato anche in altre occasioni a contatti più precisi con l'attività figurativa dell'A.; cfr. *A potrait of L.B.A.*, in «Burlington Magazine», CVI, 1954, pp. 177-78. Va sottolineato a questo proposito come, per un artista bifronte, e spesso criticamente bifronte, come l'A., sia particolarmente redditizia l'indagine che si muova in modo parallelo e interdipendente sul terreno dell'opera letteraria e figurativa (su questa via del resto è già lo stesso G., cfr. il citato *The Humanism...*, passim).

(4) *Notes on the texts of some vernacular works of L.B.A.*, in «Rinasc.», III, 1952, pp. 211-44.

(5) L. B. ALBERTI, *Della pittura*, edizione critica a c. di L. Mallè, Firenze, 1951; il saggio del G. è nei citati *Studi su L.B.A.*, pp. 54-62: si accenna fra l'altro a un secondo ms. del trattato volgare, meno importante del fioren-

fondamento di rilievi senz'altro persuasivi, soprattutto di carattere stilistico, l'ipotesi della precedenza della stesura latina rispetto a quella in volgare (1); così la segnalazione della prima edizione, appena e superficialmente nota, del *Philodoxeos*, s'innesta in un rapido ma succoso *excursus* sulla intera tradizione dell'opera, di cui è segnalata la larga testimonianza manoscritta, e discussa la duplicità di redazione, in questo caso particolarmente vistosa e significativa (2).

Questa puntuale attività filologica ha permesso al G. di toccare anche, con l'esame grafico-fonetico e morfologico del materiale autografo delle aggiunte alla *Famiglia* nel cod. II.IV.38 della Nazionale di Firenze e di alcune lettere, delle abitudini linguistiche dell'Alberti, avviando quindi in tal modo, oltre che con l'implicita garanzia filologica, quell'esame a fondo delle strutture linguistiche albertiane che si è venuto profilando sempre più come uno dei compiti essenziali per gli storici della lingua italiana, per la varia sollecitazione di componenti cui è sottoposto il suo volgare e per la sua importanza grande, anche in questo campo, di riformatore e rinnovatore (3).

---

tino, ma comunque non utilizzato dal Mallè (cfr. più recentemente R. WATKINS, *Note on the parisian MS. of L. B. Alberti's vernacular « Della Pittura »*, in « Rinasc. », VI, 1955, pp. 369-72).

(1) Il processo inverso avviene invece per la *Statua*, come ha dimostrato or ora, aderendo alla tesi del Michel, A. PARRONCHI, *Sul « De Statua » albertiano*, in « Paragone », X, 1959, pp. 3-29.

(2) *La prima edizione del Philodoxeos*, in « Rinasc. », V, 1954, pp. 291-93.

(3) *Appunti sulla lingua dell'A.*, in « Lingua Nostra », XVI, 1955, pp. 105-110; e su due termini particolari della *Famiglia*, « *Cartule* » e « *grecismi* » *in L.B.A.*, ibid., XIII, 1952, pp. 105-6 (cfr. anche G. BILLANOVICH, *L.B.A., il Graecismus e la Chartula*, ibid., XV, 1954, pp. 253-56).

Osservazioni sul lessico dell'A., in particolare su varj neologismi, specie tecnici, della *Pittura*, in G. FOLENA, *Noterelle lessicali albertiane*, in « Lingua Nostra », XVIII, 1957, pp. 6-10: lo stesso studioso avverte di rimandare un progetto di indagine sul bilinguismo albertiano, incentrata sulle due redazioni della *Pittura*, all'uscita dell'ediz. critica del G., e in realtà il rinnovamento filologico è qui, data soprattutto l'assodata inutilizzabilità del testo Bonucci, più che mai *conditio sine qua non* per l'analisi linguistica (mentre un contributo di partenza alla valutazione della consistenza del lessico albertiano verrà già dal *Glossario* del G. al termine dell'edizione completa laterziana). Uno sguardo d'assieme assai acuto sulla lingua dell'A., impostato su una ricca e fertile dialettica fra dato grammaticale e impronta stilistica, in G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica: un caso di polimorfia nella lingua letteraria del sec. XIII al XIV*, Firenze, 1953, i cui risultati sono però parzialmente messi in discussione dall'insicurezza della base testuale degli spogli: sullo stile sempre importante il profilo di R. SPONGANO, in *Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte: la prosa letteraria del Quattrocento*, Firenze, 1941. In realtà sarebbe altamente suggestivo e stimolante anche uno studio più propriamente istituzionale sulla compagine sintattica della prosa d'arte quattrocentesca (sul tipo della classica ricerca del Segre per la sintassi prosastica più antica), che potrebbe muovere proprio dai testi albertiani come « punto di rottura »: qui certo l'impronta dell'A. incide sulle strutture-base della lingua scritta in modo meno sostanziale e duraturo che nel lessico (specie nel settore tecnico), e un ideale bilancio di « ciò che è vivo e ciò che è morto » della sintassi albertiana, anche da un angolo visuale ravvicinatissimo al tempo del suo operare, si risolverebbe in modo quasi del tutto negativo; ma ad es. sarebbero vivamente sollecitanti i rapporti e i paralleli, evidenti già a una prima lettura, tra gli sforzi di sistemazione e riforma sintattica e le nuove strutture figurative della *perspectiva* e dell'architettura classicheggiante e antigotica, che, invece divengono rapidamente una fervida e stabile *koinè*. A spiegare al-

Per uno scrittore così centrale come l'A. acquista particolare importanza l'indagine del movimento culturale nel quale s'inserisce, interpretandolo, e che parzialmente determina, fissabile con legittima operazione classificatoria negli episodi delle « fonti » e della « fortuna » della sua opera: invero queste direttive di ricerca sono sempre presenti al G. (cfr. per es. la attenta indagine delle fonti nell'apparato della *Musca* e della *Vita S. Potiti*), anche laddove il suo interesse principale sia volto altrove, intenzionalmente circoscritto alla determinazione del *factum* filologico, nella coscienza dell'imprescindibile circolarità, su cui la moderna metodologia filologica va sempre più insistendo, di analisi culturale e analisi testuale, di studio della tradizione e studio della diffusione culturale, di cui quella è manifestazione non esaustiva ma neppure scheletrica. Per questa coscienza la felice scoperta della fonte integrale dell'epistola antifemminista *Intorno al tor donna* (che è libera versione di un'opera del filosofo duecentesco gallese Walter Map) si risolve da un lato nel rilievo dei difetti dell'edizione Bonucci, che emergono dal parallelo perpetuo con la fonte, dall'altro in un'analisi dell'antifemminismo albertiano in rapporto discorde con quello medievale, che consente pure al critico un suggestivo colpo d'occhio, da questo peculiare angolo visuale, su altri momenti decisivi dell'esperienza letteraria e morale dello scrittore (1). E scorci della vita culturale del '400 fiorentino, e insieme saggi dei modi e dell'entità della penetrazione dell'opera albertiana nella cultura del suo tempo, emergono dalle indagini, sempre attentissime, su due tra i più interessanti episodi della sua fortuna, cioè la cosiddetta redazione Pazzi del *Governo della Famiglia*, e un importante anello della diffusione del *De re aedificatoria* (2): nel secondo

---

meno ipoteticamente tale diversità di esiti, varrà, oltre a certa oltranza intellettualistica della prima prosa umanistica volgare, A. ben compreso, continuamente insidiata del resto e messa in crisi dalla irrefutabile pressione di strutture linguistiche di segno opposto, sostenute da decise spinte sociali, questo fatto: mentre la nuova civiltà figurativa del Quattrocento giustifica appieno lo stacco violento dal mondo figurativo precedente, estenuamente tardogotico e appartato dal clima di cultura preumanistico, in letteratura, per un suo tipico « anticipo » cronologico, molte delle esigenze fondamentali sentite da un A. erano in realtà già saldamente strutturate nel volgare letterario del secolo precedente, fatte proprie via via dalla prosa d'arte ed esemplarmente incanalate nel Boccaccio, per cui Lorenzo o soprattutto il Sannazaro, saldando la propria esperienza di prosatori decisamente « volgari » a Dante e ancor più al certaldese, e mettendo in sostanza fra parentesi l'esperimento albertiano, che certo pareva loro estremistico (e già è significativa per es. la fortuna particolare del terzo libro della *Famiglia*), garantivano la continuità senza scosse della nostra prosa d'arte, mediando il passaggio alla temperie cinquecentesca, per cui qui non si avrà, al contrario che per la poesia, una brusca rottura con l'immediato passato.

(1) *L.B.A. traduttore di Walter Map*, in « Lettere italiane », VII, 1955, pp. 1-13: interessante anche la polemica con talune posizioni critiche del Petrini.

(2) *La redazione Pazzi del « Governo della Famiglia »*, in questo « Giornale », CXXX, 1953, pp. 514-19 (dimostrazione, di rincalzo al Pellegrini, che essa altro non è che una delle due redazioni Pandolfini modificata nel nome degli interlocutori, ed elegante tentativo di datazione); *Un codice del* De re aedificatoria *posseduto da Bernardo Bembo*, in *Studi letterari. Miscellanea in onore di E. Santini*, Palermo, 1956, pp. 181-88.

caso l'esame del codice del Bembo dà luogo ancora a una puntualizzazione della tradizione, e a un ulteriore sguardo all'officina dell'A. correttore.

Infine, la perfetta padronanza dei dati della biografia albertiana (e, aggiungiamo, l'interesse metodico per il fatto biografico, spesso schizzinosamente trascurato dalla critica) si è concretata recentissimamente nella compilazione della Voce *Alberti* del *Dizionario biografico degli Italiani*, per la parte letteraria (l'esame dell'attività figurativa è non meno felicemente compiuto dall'Argan) (1), che è un vero modello del genere e, pur non rendendo ovviamente inutile, date le proporzioni, la classica opera del Mancini, la corregge e arricchisce in più di un punto sostanziale.

* * *

Punto d'arrivo di una buona parte delle ricerche cui si è fatto cenno è il primo volume dell'edizione laterziana dell'A. volgare, di cui qui ci occuperemo, e che sarà seguito, ci auguriamo assai presto, da un secondo volume, a completamento della auspicata e utilissima impresa filologico-editoriale. Per l'ampia articolazione e problematicità della tradizione e per l'importanza intrinseca dell'opera richiama soprattutto l'attenzione, ovviamente, il testo della *Famiglia*. Come è noto i precedenti editori, dal Bonucci al Mancini, al Pellegrini (e al successivo revisore dell'opera di quest'ultimo, lo Spongano), fondarono la loro edizione sul ms. II.IV.38 della Naz. di Firenze (dal G. siglato F^1) che presenta il crisma di autorità d'essere stato largamente rivisto e corretto dall'autore. Senonché il G., riassumendo e ampliando qui argomentazioni già svolte altrove (nelle citate *Notes on the texts*...) giunge alla conclusione che tutti gli altri testimoni (se si prescinde dall'Ottob. Lat. 1481, che contiene l'isolato quarto libro) rappresentano una redazione dell'opera successiva allo stadio di formazione testimoniato da F^1 e relative correzioni, e in cui la portata del processo correttorio è ancora più rilevante che nella precedente revisione autografa: postula quindi nello stemma un archetipo X della seconda redazione, derivato da F^1 (come è evidentissimo) e successivamente corretto dall'A., da cui discenderebbero gli altri testimoni. Nell'insieme, l'arco del processo di composizione e revisione si situerebbe tra il 1433-34 (prima stesura dei primi tre libri) il 1440 c. (stesura del quarto libro) e il 1443 c. (secondo momento di revisione), mentre F^1, « se non anche le correzioni autografe » (eseguite probabilmente in diversi momenti) sono da giudicare anteriori al 1437 (cfr. pp. 379-81 e 396-8). Prova della paternità albertiana della seconda serie di emendamenti e aggiunte è senz'altro l'intrinseca portata di moltissime di esse, col loro coerente organizzarsi in sistema, e il fatto determinante che « a giudicare dal loro carattere, sembrano continuare e compiere la revisione già iniziata su F^1 » (p. 388: ma si resta forse col desiderio di una più dif-

(1) Vol. I, Roma, 1960, p. 702 col. 2-709 col. 2.

fusa discussione del problema). Ampie tavole selettive delle correzioni in F^1 e X, precedute dai relativi rilevamenti statistici (numero dei vari tipi di intervento per ogni libro) illustrano più che a sufficienza l'estensione e le caratteristiche generali delle due fasi di revisione (solo si può proporre qualche spostamento dall'una all'altra categoria, per es. per le correz. di 229, 18 in F^1 e 50, 32 in X, che sono piuttosto aggiunte che « emendamenti stilistici » o « varianti di frasi », e tener presente che anche gli « emendamenti lessicali » sono assai spesso correzioni stilistiche apprezzabili nel contesto di tutto un periodo, come nel caso non infrequente della *variatio*, ecc.).

Non sembra dubbio che, nella sua linea generale, la ricostruzione proposta dal G. sia assolutamente ineccepibile: essa costituisce appunto la novità sostanziale e più meritoria della sua edizione, non meno importante per il fatto che, come altrove avverte l'editore, le varianti della seconda redazione lasciano assolutamente inalterata la sostanza dell'opera e ne muovono solo la « superfice » (1). E data tale premessa è altrettanto ineccepibile, necessaria, la decisione di fondare il testo sulla seconda redazione, meglio sul codice che meno infedelmente ed erroneamente la rappresenti (che è, come opina il G., l'Urb. Lat. 229, siglato U, notevole però anche per altre ragioni, cfr. più avanti). Una situazione di questo tipo è, si capisce, assai pericolosa per l'editore, se non altro perché vi è immanente il continuo sospetto che lezioni dei mss. della seconda redaz. possano rispecchiare arbitrarie varianti della tradizione anziché ritocchi redazionali, ma è evidente che era necessario affrontare tali rischi, come ha fatto il G., seguendo con la massima coerenza la strada giustificatamente imboccata, pena il rischio opposto di cadere in soluzioni contaminatorie, cioè di riprodurre con segno invertito il difetto metodico dell'ediz. Pellegrini (2).

Così anzitutto per la veste linguistica dell'opera: qui la necessità di seguire U può essere anche confortata obiettivamente dalla considerazione che nel complesso la sua veste non si differenzia sostanzialmente da quella di F^1 (3), mentre il fatto che le correz. dell'A. su questo ms. « raramente si estendono ai particolari fonetici e morfologici » sembra dimostrare, piuttosto che il tacito avallo dell'autore, una certa indifferenza per la norma, tipica dello scrittore e dell'epoca sua (4): perciò sarà anche improbabile che la revisione su X si sia ramificata insistentemente anche in questo senso (5). Ma in ogni caso,

---

(1) Cfr. le citate *Notes on the texts...*, p. 228 (anche 226).

(2) In essa infatti, con l'accogliere spesso (e talvolta per pure ragioni impressionistiche) varianti di U ritenute migliori, si venivano a mescidare due distinte redazioni dell'opera (cfr. *Notes on the texts...*, pp. 213-15, e qui, pp. 396-7).

(3) *Notes on the texts...*, p. 228.

(4) *Appunti...*, cit., in partic. pp. 105-6.

(5) Tuttavia, a parte più larghi mutamenti stilistici, il movimento correttorio operante in X è assai vivace in settori particolarmente vistosi della morfologia e specialmente nella zona sintattica. Già il G. ha segnalato (spec. nelle *Notes on the texts...*, pp. 228-29) due rilevanti costanti d'elaborazione, cioè il passaggio dal condiz. in *-ta* a quello < *infin.* + * *hebui*, e dal passato prossimo al perfetto (si dovrà in entrambi i casi vedere anche un'e-

sia per valutare eventuali spostamenti nel sistema fono-morfologico voluti dall'autore, sia, che è in generale più probabile, per dar modo comunque di controllare lo scarto di U rispetto a F^1 anche in questo senso (e dunque in ipotesi l'abbandono necessario da parte dell'editore di forme gradite all'A.), sarebbe stato forse opportuno che il ricco e funzionale apparato contenesse anche le minute varianti fono--morfologiche di F^1: ne sarebbe tra l'altro risultato un materiale utile per ricostruire il mobilissimo e critico equilibrio instabile del fiorentino colto nel pieno del secolo quindicesimo. Non solo, ma nell'ipotesi dell'indipendenza reciproca di mss. o gruppi di mss. della seconda redazione (cui episodicamente accenna l'editore), è chiaro che si determina una situazione per cui ogni ms. non *descriptus* da altro a noi noto può essere portatore di varianti linguistiche d'autore; e anzi una base a intravederne l'esistenza ed estensione sarebbe data proprio da un apparato linguistico così concepito. Vero è poi che il secondo punto della nostra richiesta è condizionato a una certa impostazione di stemmatica analitica che non è quella del G. (cfr. *infra*).

Ma a prescindere da questo aspetto, per cui s'impone comunque categoricamente una soluzione in blocco coerente (1), sono frequentissimi i *loci* per i quali non è fissabile agevolmente il limite critico che permette di sceverare la variante redazionale dalla variazione e banalizzazione dovuta alla tradizione: soprattutto nel caso di varianti minime, in cui la possibile spia di errore costituita dalla « contiguità » o analogia paleografica viene controbilanciata e annullata

---

spunzione di abitudini settentrionali contratte in gioventù? In ogni modo, una presa di coscienza « fiorentinistica »). Aggiungiamo ora, per es., la sostituzione del cong. al pres. indic., specialmente nelle dipendenti (ad es. 27, 11; 30, 13; 78, 12; 78, 23; 105, 3; 115, 33; 122, 7; 124, 22); del tipo *avermi* al tipo *mi aver* (così a 25, 3, e analogamente 43, 5; 49, 32; 119, 35; 126, 25; 136, 13, ecc.); del pron. pers. tonico a quello atono, per lo più al dat., ma anche all'accus. (3, 12; 24, 5; 64, 4; 65, 11; 73, 9; 73, 22, ecc.); qualche caso di dipendente infinitiva anziché congiuntivale (ad es. 28, 7; 32, 6; 43, 2), e di infin. dipendente con segnacaso anziché senza (per es. 52, 16; 69, 34; 124, 32; 130, 6; 174, 25; 181, 10); futuri in luogo di presenti in funzione asseverativa (51, 2; 71, 1; 78, 17-8; 79, 8; 80, 10, ecc.); notiamo anche coordinazioni con *e* sostituite a coordin. con *o* (per es. 11, 22; 105, 17; 120, 7; 121, 17; 142, 14), verbi come *sta*, *si truova* sostituiti al semplice *è* ecc. (28, 7; 38, 35; 44, 34; 58, 34; 59, 2; 60, 21, ecc.). Tali fenomeni non sono meno importanti e indicativi per il fatto che conoscono qualche reversione.

(1) Ciò non toglie che in casi marginali può essere prudenzialmente opportuno il ritorno alla forma di F^1: così a 6, 32; « Tiene *gioco* la fortuna solo a chi se gli sottomette » (« evidentemente col senso di giogo » annota il G. in apparato): ci sembra assai più probabile un errore per fraintendimento semantico, e preferibile restaurare il *giogo* di F^1 (si trova *gioco* probabilmente per giogo, anche nell'Egloga *Tyrsis*, v. 77 — cfr. l'art. cit. di « Italian Studies ». p. 24 —, ma a parte che l'interpretazione non è sicura, il ms. è di mano del settentrionale Feliciano, e pertanto è sospettabile quanto meno un'ipercorrezione); o a 19, 35: « ...lascia la famiglia *dissorevole* e disonesta », per cui preferirei senz'altro ricorrere alla forma *disorrevole* di F^1 F^3 per es. (F^2 *disorevole*); o ancora a 71, 10: *gregismi*, dove la forma *grecismi* di F^1 è assai più raccomandabile sia per ragioni fonetiche come per la sua radice culturale (dal *Graecismus* di Eberardo di Béthune, cfr. n. 12): e proprio la peregrinità del termine favorisce il logoramento fonetico.

dal sospetto del « principio di minimo sforzo » che governa così spesso l'opera correttoria di uno scrittore, nonché dall'accennata ipotesi di una meticolosa revisione di X: tanto più che il criterio della *lectio difficilior*, con una lingua fluida e così personalmente *signata* come quella della *Famiglia*, e d'altra parte sottoposta alla spinta di componenti così varie e in rapporto di forze continuamente instabile (mentre, data la ben nota lacunosità dei nostri vocabolari nel settore della prosa quattrocentesca, la stessa base istituzionale di quella lingua ci sfugge di mano), è applicabile con un certo margine di probabilità solo in casi particolarmente vistosi, con nette opposizioni semantiche funzionali. Difficilissimo ad es. stabilire, in opposizioni come *stracchiccia* (di mano dell'A.) / *straccuccia*, 49, 21 (1), o *dislodata* / *dissoluta*, 64, 16, *lo amare* / *lo amore* 88, 32 o *inmisce* / *unisce gli animi*, 93, 31, o *inmanità* / *inumanità*, 332, 35, se si tratti di trivializzazione ovvero di movimento verso una maggiore ortodossia linguistica; oppure se, quando in F^1 troviamo « La virtù è *troppo* di se *stesso* contenta » e in U ecc. *troppa... stessa*, 80, 12, siamo di fronte a una regressione volgareggiante conscia o invece a errore trascinato dalla esatta correz. *stesso* > *stessa*; o ancora se, di fronte alla var. di 81, 19: « Noi restammo, se Lorenzo ci *domandasse* / *comandasse* », è preferibile pensare a modificazione della tradizione o a conquista, attuata con ritocco assolutamente economico, di un termine più colorito e discorsivo (ché si tratterà di *comandare* col valore colloquiale toscano anche attuale): tanto più che, qui e altrove assai spesso, in F^1 sono pure rimasti errori nonostante l'accurata revisione autografa che lo caratterizza. Tuttavia si ha l'impressione che un'applicazione più costante del criterio della *lectio difficilior*, sia pur problematico, e in genere un controllo critico più implacabile sulle lezioni di U ecc., avrebbero giovato in più di un punto. In questo senso avanziamo perciò alcuni dubbi puntuali, ma riducendo le richieste a un programma minimo, il che è quanto riconoscere l'estrema cedevolezza del terreno su cui ha dovuto muoversi l'editore.

41, 9: « ... sarebbe pericoloso alla nostra antichissima libertà, se chi have adempiere nella republica le sue voluntà... potesse con minacce e forza d'arme aseguire quanto l'animo il traporta, quanto la fortuna si gli porge, quanto il tempo e condizioni delle cose gli *accede e persuade* »: o, come in F^1, *accende*?

41, 19: « ... poiché Atene avea il cielo puro e leggiero, però ivi erano uomini sottili e d'ingegno acuti; Tebe avea il cielo *più grasso*, però erano e' Tebani più tardi e meno astuti »: ma F^1 *più grasso et men chiaro*, preferibile, data la facilità dell'omissione in X, per il parallelismo delle coppie, che si continua puntualmente nel periodo seguente.

61, 21: « Ecco testé, Lionardo, tu dicevi ch'e' figliuoli si vogliono *giudicare* là dove la natura gli chiamava... »: probabilissimo errore per *guidare* di F^1 (e cfr. subito dopo: « dipoi dicesti che giovava

(1) Il suffisso *-iccio(-izzo)* è caro e tipico all'A., cfr. ancora per es. *cenericcio* e *morticcia*, qui, p. 226, 8-9, *vecchizze*, *Della Pittura*, ediz. cit., p. 90, ecc.

collo essercizio svolgergli altrove, e con uso *guidargli* a una virilità maggiore »).

90, 23: « Non mi stendo in raccontare quanta utilità si tragga da questa congiugale amicizia e sodalità, in conservare la *casa* domestica, in contenere la famiglia, in reggere e governare tutta la masserizia... »: certo *lectio facilior* per *cosa* (F^1 *cose domestiche... le famiglie*).

137, 33: « Dicesi che l'uomo può ciò che vuole », ma cfr. l'apparato: « F^1 dopo *vuole* continua *ov'egli adopera ciò che può in quel che vuole* (manca in tutti i codd., e doveva mancare nell'archetipo forse per omeot., ma, essendo mera ripetizione, può anche essere stato tolto su X) »: starei senz'altro per la prima ipotesi, dato che la caduta nello archetipo di un'intera frase per omeot. è assai frequente, cfr. pp. 399-400 e l'apparato, passim), e resa qui più certa dal fatto che non si tratta di « mera ripetizione », ma di inciso tipico dell'A. e di valore cardinale nel suo pensiero (cfr. anche, per es. 7, 17: « ... volere, come volendo poterono e potendo saperono... »; 114, 27-9: « Ma facciasi come consigliava quel servo Birria apresso Terenzio: " Non si può quel che tu vuoi; voglia quel che tu puoi " », ecc.): dunque, siamo entro un sistema caratteristico, che s'inquadra nella concezione albertiana dei rapporti fra virtù e fortuna, o limite oggettivo posto dalla realtà in cui si agisce.

143, 19: « Anzi, pare in la terra nostra *niuna*, se non solo la nostra famiglia Alberta, gran ricchezza *niuna* giugnesse mai a' suoi nipoti eredi »; F^1 *in la terra nostra se non della nostra famiglia*: eliminerei dunque il primo *niuna*, sorto per facile contagio (il fatto che F^2 ometta *se non... ricchezza* conferma sì, come giustamente pensa il G., che *niuna* ricorresse due volte nella frase, ma non per questo lo giustifica, anzi).

146, 18: « E molto qui a me piace costoro in questa sentenza commendino libertà, però che in quel modo *ivi* pare escludano usure, avarizie... »; ma F^1 *mi pare*, di cui la lez. di U ecc. sarà corruzione.

226, 9: « ... e avea gli occhi al continuo pesti, incavernati, il resto del viso vizzo e cenericcio, per *tutta* la carne morticcia e in ogni parte sozza »; meglio F^1: *per tutto*.

245, 5: « Ben mi sono certo ingegnato dire cose utili, quali dirle con eloquenza, con ordine, *intesservi* essempli, adducervi autorità... », che sarà *lectio facilior*: F^1 *interserirvi* (cfr. 45, 30: « E pare che la natura stessa... abbia loro iniunte e *interserte* certe note e segni... »: caratteristica anche la situazione dei mss., F^7Ca *interservi*, F^2FR^2 *interporvi*).

296, 25: « Né pur solo, come dicea Zenone filosofo, sono ottima presa gli orecchi, quali interpreto io con eloquenza, o forse prima con buona fama di noi e *commendazion*, ad accappiarsi gli animi umani... »: una simile apocope in pausa sarebbe un caso più unico che raro, e converrà perciò ritornare a F^1 (e O) *comendatione*.

D'altra parte, in pochi ma significativi casi, aggiunte e correzioni autografe su F^1 non passano ai discendenti di X (cfr. pp. 402-3) probabilmente perché eseguitevi dopo che X fu esemplato (altra ipotesi, volontario pentimento dell'autore), e in un paio di casi passano solo

ad O (1). Ha certo puntualmente ragione l'editore a inserire tali correzioni nel testo: solo, mi parrebbe allora il caso di conservare anche l'aggiunta *pure* a 222, 4, s'intende non nel luogo dove fu inserita dal Mancini e dal Pellegrini, ma come verosimilmente propone il G.: « Né *pure* si richiede... », dato che si riconosce (p. 403) che sarà stato in seguito omesso proprio perché l'A. non aveva indicato esattamente il punto d'inserzione. Ma è da notare che anche in altri casi il G. felicemente (in certo senso con felice contraddizione) preferisce lezioni di F^1, scartando come erronee quelle dei seguaci di X; in almeno un punto però tale scelta non mi pare, specie alla luce dei criteri generali, giustificata: 116, 33: « Provegghino i mariti non darsi alla donna coll'animo turbato di cruccio, di paura o di simili alcune perturbazioni, imperoché quelle passioni le quali premono l'animo impigriscono e infermano la vista, e quelle altre le quali infiammano l'animo, *perturbano* e fanno tumultuare que' maestri e' quali aveano indi a fabricare quella imagine umana »; ma U e gli altri omettono *perturbano* e F^4 più accortamente *perturbano e*: data la forte probabilità che l'A. abbia voluto eliminare una ripetizione (cfr. sopra *perturbazioni*, e anche *turbano*) accoglierei la lez. di F^4, considerando quella degli altri mss. della seconda redazione come residuo imperfetto, forse, di una correzione non eseguita a puntino su X: e un dubbio può sorgere anche per la var. *gravissime* / *gratiosissime* di 174, 13 (dove poi l'omissione di *grazioso* alla r. 15 da parte di U potrebbe essere ulteriore var. d'autore).

Anche in qualche altro caso, che non si riduce alla semplice dialettica tra le due redazioni, le soluzioni adottate dal G. possono venir messe in dubbio:

10, 1: « ... e con questo ogni imperio surgere glorioso, e senza *queste* rimanere privato di tutta sua maiestate e onore... »; così F^1 e U che lo continua, ma non sarà preferibile la lez. *questo* di F^2F^3 (il G. non riporta la lez. degli altri testimoni)?

17, 14: « Non è solo officio del padre di famiglia, come si dice, riempire el granaio in casa e la *culla*... »: così tutti i mss., fuorché il personale F^4 che dà *cella* (e cfr. anche la testimonianza del *Governo*), e tale lez. sarà da preferire, non per l'autorità di esso, ma perché si mostra come l'emendamento più ragionevole (e già attuato dallo Spong.) di una evidente corruttela.

35, 27: « Troppo aresti tu caro, Adovardo, ch'io non potessi più come colui dire quello che *si reputa* felicissima cosa: "mai ebbi moglie". », che è lez. di F^4, ma il confronto di F^1 (*è riputato*) con gli altri codd. della seconda redazione, variamente imperfetti (UF^2 F^5F^6 *si reputate*, F^3 *si reputata*), indica che la correz. sarà stata piuttosto, secondo una costante già verificata, nel senso di *è riputato* > *sia reputato* / *-a*.

---

(1) Altre due volte solo, rispettivamente, a F^4 e F^2; ma nel primo es. non direi che figuri in quel ms. « forse per congettura del copista », dato che sono bene assodati i molteplici rapporti « singolari » di F^4 con F^1 (cfr. pp. 398-400 e inoltre l'apparato per es. a pp. 110, 11; 123, 11; 147, 1; 148, 29; 150, 17, ecc.).

60, 28: « *iniustissimi*, che non emendano sé prima di quello che tanto gli spiace in altri! », che è ancora lez. del solito F^4, di contro a tutti gli altri mss., che danno *iustissimi*, che non vedo perché non possa venir mantenuto nel testo, con valore ironico (l'emendamento *iniustissimi* era già in Manc. e Pell.-Spong.).

135, 20: « a me pare si doverrà molto bene, innanzi che noi ci dedichiamo ad alcuno fermo essercizio, ripensare molto ed essaminare con quale sia più facile giugnere *verso o presso* alla felicità »: così F^4; F^1 *giugnere presso*, $UF^2F^3F^5F^6$ *giugnere verso presso*: ho l'impressione che nel capostipite potesse esservi variante alternativa, o aggiunta interlineare senza che la lez. precedente fosse stata cancellata, come in qualche altro caso (1), che i mss. rispecchiano passivamente, all'infuori di F^4 che emenda non ininteligentemente; la lez. successiva sarà *verso* (cfr. r. 25 *apresso*), che è quindi da preferire (2).

Situazione per molti aspetti identica a 155, 26: « A me pare assai di presso dire quel ch'io voglio, e in modo ch'io sono pur inteso, dove questi biasimatori in quella antica sanno se non tacere, e in questa moderna sanno se non *biasimare* chi non tace », lez. di UF^1F^2; ma FR^2Ca *se non vituperare*, e a margine, chiaramente, *alias biasimare*, $F^7F^8FR^1$ *se non biasimare vituperare*, F^3F^4 *se non biasimare et vituperare*, che sarà ancora elegante congettura: dunque, nel capostipite probabilissima situazione alternativa, o che si prestava ad essere interpretata come tale, e necessità di scegliere *vituperare* come generatore di *variatio* (cfr. *biasimatori*).

In due o tre luoghi lezioni non soddisfacenti di U che il G. stampa possono in realtà essere corrette col ricorso ad altri testimoni (abbiamo consultato in generale, quando ci sorgeva dubbio, $F^1F^2F^3$):

63, 33: « E così nell'altre simile cose si vede qualche consuetudine più valere in noi che e' *naturale* nostri appetiti a farci viziosi.. » (anche F^1): non sembra morfologicamente possibile nell'A., e infatti F^2F^3 *naturali* (l'errore può anche nascere per travisamento semantico, = *è naturale*?).

88, 31: « ... e collocolla in quel santissimo seggio, unico quasi nido di tutti i filosafi, dove si nutrirono e crebbero tutte le buone e santissime arti e discipline a bene e onesto vivere, *e* luogo chiamato Accademia »: lezione assai strana (che è anche in F^3), per cui è preferibile attenersi a F^1F^2 (*vivere, luogo*).

266, 15: « Puoe forse in sì oscuro luogo giacere la virtù, ch'ella da

---

(1) Cfr. anche 76, 35: « ...è una delle cose *la quale* spesso a' padri perturba l'animo... », lez. di F^1 corr. da un precedente *le quali*; ma poiché la correz. non sembra dell'autore e tutti i mss. della seconda redaz. continuano a recare *le quali*, è forse opportuno stampare quest'ultima lez., che del resto sembra più congruente.

(2) Un altro probabilissimo es. di variante alternativa in X oltre a quello subito indicato nel testo di 155, 26, è a 209, 32, per cui cfr. p. 405 (*ascriverti/riputarti*) ma si veda ancora 246, 35 (cfr. sempre p. 405) e 276,22, dove la lez. *ingluvie e gulosità* di UF^2 (F^1 O solo *ingluvie*) potrebbe riflettere, meglio che una pleonastica coppia sinonimica, la volontà di sostituire al crudo latinismo un termine più usualmente volgare. Varianti alternative nette in F^1 sono a 62, 1 e 144, 8.

chi stia in alta fortuna poco sia scorta e al tutto non *conosciuto*? »: ma F^1F^2 *conosciuta*, che non esiterei a stampare.

Si aggiunga anche 247, 6: « ... ponete mente la famiglia nostra Alberta, quelli i quali si truovano avere danari quante *sofferiano* manche necessitati che se fossino stati copiosi di terreni »; dove ci aspetteremmo logicamente un cong. pres.; e infatti in F^1 era *sofferano* cui è stata aggiunta una *i* sopra la *a*, ma senza cassare quest'ultima, e con richiamo sotto, sì che il risultato sembra senz'altro *-iano*, mentre invece l'intenzione sarà stata di segnare un'alternativa morfologica come a 144, 8 (*doni* / *a*), e infatti se anche F^3 reca *sofferiano*, F^2 ha *sofferino*.

Ma il fatto obiettivamente più discutibile nel lavoro del G. ci sembra indicabile nella mancata classificazione dei mss. della seconda redazione, che, a parte qualche cenno (soprattutto a pp. 405-6 sullo schieramento di massima dei testimoni del terzo libro), sono alla fine disposti « in fila » nello stemma. A quanto è lecito intravvedere dalla *Nota filologica* e dall'apparato (in cui ovviamente l'editore non dà conto in generale di errori marginali della tradizione, *lectiones singulares* evidentemente eterodosse, ecc.) (1), tale classificazione rivestirebbe anzitutto un notevole interesse metodico, per la presenza di fatti contaminatori a livello di una tradizione sentita dagli stessi copisti come incerta e problematica (cfr. soprattutto F^4, ma posizione singolare sembra, per i primi due libri, anche quella di F^2 e specialmente di F^3), per l'estensione caratteristica di convergenze poligenetiche, sintomi entrambi della fisionomia « attiva » e dotta della tradizione, e indicatori di interessanti coordinate linguistiche, infine per il problema della trasmissione di libri isolati e più dell'esistenza di diverse fasi di trasmissione e di un diverso aggregarsi dei mss. in costellazioni in rapporto ad esse (per es., per i codd. che contengono i primi tre libri, sembra di poter rilevare rapporti stemmatici diversi per i primi due e per il terzo: si vedano in particolare le convergenze di UF^3F^4, così univoche e nette solo nel terzo libro).

Ma a parte queste ragioni metodiche, e i problemi linguistici di cui sopra, uno stemma dei mss. della seconda redazione (o meglio, come sembra, due stemmi distinti per i primi due libri e per il terzo — per il quarto i testimoni si riducono a U e F^2) avrebbe reso più perentorie, o invece doverosamente problematizzate, le scelte concrete delle lezioni all'interno delle loro testimonianze. È vero che la fiducia in U, oltreché dalla sua qualità di *codex optimus*, è sostenuta anche e soprattutto dall'ipotesi che esso rechi ulteriori varianti d'autore (nel terzo l. assieme a F^3F^4), ma questo fatto, che in molti casi sembra probabile anche a noi, acquista nella ricostruzione e nelle

---

(1) E' vero tuttavia che a volte compaiono in apparato lezioni inessenziali (ai termini dell'impostazione del G.) di un solo testimone, per es. a 124, 12 (F^3), 154, 27 (FR^1), 156, 21 (id.), 156, 34 (id.), ecc., mentre altra volta, per *loci* particolarmente *critici*, si sentirebbe il bisogno di un elenco completo delle testimonianze (così a 27, 8 manca F^4; a 34, 30 F^5; a 38, 2 F^2 F^4 F^5 F^6; a 95, 27; 110, 11; 139, 18; 151, 9 F^5 F^6; a 165, 7 F^8 Ca FR^1 FR^2; a 190, 30 F^8 FR^2 Ca; a 192, 28 F^3 F^7 Ca FR^1 FR^2; a 231, 11 e 234, 11 FR^2 Ca; a 243, 23 FR^1 FR^2 Ca; a 247, 30 F^7 FR^1 FR^2 Ca; a 267, 6 e 338, 80 O).

scelte puntuali dell'editore un'estensione forse eccessiva, a bilanciare la quale sarebbe valsa, almeno come limite critico a disposizione del lettore, appunto una precisa caratterizzazione di U entro la tradizione dei discendenti di X, fissata nello stemma staticamente inteso. E a questo proposito, ci sembra che altre lezioni isolate di U, che il G. rifiuta, abbiano analoga possibilità di essere varianti d'autore di altre che, più frequentemente, egli accetta: così a 27, 8 (F^1 *siatene... pigliatene*, $F^2F^3F^5F^6$ *siate... pigliatene*, U *siate... pigliate*); 71, 6 (« si cerchi *d'avere* solleciti maestri », omesso); 85, 15 (« ne' quali tutti luoghi e' nostri Alberti sono *più anni* stati interissimi e onestissimi mercatanti », om.); 112, 18 (*sostenere / sostentare*, che pure fa parte dell'elenco a p. 408); 117, 8 (« le quali cose molto sono da non *volere / volerle* in suoi figliuoli »); 121, 15 (« non avere la vita e salute d'uno uomo più *cara* ch'e' denari », om., che sarebbe passaggio a costrutto latineggiante); 128, 9 (« Così feci. *Andai*. Vidi a nostro padre bisognava nulla. », om., cfr. sopra *Vado*); 208, 8 (« ... ne' miei essere più fede e amore *che* in qualunque sia strano », om.); 214, 22 (« a costui conviene, guidandone pur una [scil. cosa], tutte l'altre *seguiranno / seguano* pur bene »); 229, 28 (*Dissi / Dissili, Dissigli, Dissile*); 254, 27 (« *narrando / narrandoli* e' suoi bisogni »); 277, 11 (« darsi o intendersi di *cacciare* » / *caccie* F^1F^2 / *caccia* O). Inoltre, credo sarebbe stato opportuno supporre chiaramente la presenza di varianti d'autore in U anche per il quarto libro, per legittimare metodicamente la frequente scelta di lezioni di questo ms. cui si oppone, oltre a F^1O, anche F^2: cfr. 267, 6; 273, 2; 275, 4; forse 293, 31; 294, 22, dove a prima vista sembrerebbe sintatticamente preferibile la lez. degli altri codd.; più problematicamente 300, 25; 303, 8; 305, 20; 313, 14.

* * *

Infine, qualche proposta di emendamento al testo del G. in base a una diversa interpretazione del materiale manoscritto (punteggiatura, divisione delle parole ecc.):

6. 36: « E in quanti modi si vide con ogni sua possa e malizia... con non minor odio *che* crudelissimi e immanissimi nemici, la fortuna contro gli esserciti latini travagliarsi... »: proporrei di leggere *ch'e'*.

30, 36: « E se la natura non richiedesse da' padri questa sollecitudine e cura, credo sieno pochi e' quali non si pentissino *aver e'* figliuoli »: forse meglio *avere* (così unito in F^1F^2, e cfr. F^3 *haver figliuoli*).

60, 11: « *E* pare a' minori ne' costumi quanto a' maggiori o dovere o potere »: direi *E'* pron., dato che in $F^1F^2F^3$ vi è *e*, laddove di solito la cong. anche in tale posizione sintattica (prima di cons.) si presenta come *et* o sigla (per es. 31, 15 *et pare*; 31, 26 *et convienti*; 45, 28 *et pare* ecc.).

89, 11: « ... in cui amore non in gran parte monstrasse sua prova, e superasse non e' giovani, e' quali... *ma vecchi* ancora, e' quali... »: meglio *ma' vecchi*.

112, 24: « Adunque, per comprendere tutto questo luogo in poche parole, *che* al tutto voglio essere in questa materia brevissimo... »: meglio *ché*:

114, 11: « Io veggo negli altri matrimoni: se la fanciulla esce di parentado, ella ne viene sanza dota... »: coerentemente alle preferenze sintattiche albertiane non riterrei necessari i due punti (in Manc. e Pell.-Spong., tutto di seguito).

127, 9: mi manterrei fedele alla lez. di F^1, senza intervenire, interpretandola *E poi' maggiori* o *E po' i maggiori* (cfr. l'apparato per le varie lezioni errate degli altri mss.).

128, 14: qui e in altri casi, trattandosi di giustapposizione della dichiarativa (per es. anche a 132, 26; 213, 27; 216, 13; 222, 16; 222, 18; 235, 25), toglierei la virgola: *Piacemi ite* ... (ma in genere la punteggiatura usata dall'editore sembra a volte razionalizzare o appesantire troppo la sintassi dell'opera, di cui non vanno sottovalutati gli aspetti spesso intuitivi e volgareggianti).

131, 31: « Manco a me dispiace la sentenza d'Anassagora filosofo, el quale domandato per che cagione fusse da Dio procreato l'uomo, rispose: " Era produtto... " »: dato che, come anche a me sembra ovvio, si rifiutino come errate le lezioni *cia*, *ci ha* degli altri codd., è evidente che si tratta di discorso indiretto, e vanno soppressi i due punti e virgolette.

134, 26: « Alcuni altri pongono la felicità in luogo più erto e più difficile *aggiugnervi*... », ma sembra sintatticamente necessario stampare *a giugnervi*, come già facevano Manc. e Pell.-Spong. (non fa naturalmente difficoltà la doppia, e del resto F^1F^2 hanno *agiugnervi*).

148, 5: « ... e gli altri appresso saranno que' che manco giaceranno da' primi lodatissimi essercizii rimossi e luntani, in quali *sé* servirà meno... », che non dà senso plausibile: vale certo *se servirà* impers., come in Manc. e Pell.-Spong. (1).

150, 6: dato che l'A. autografo non conosce l'art. plur. *i*, preferirei intendere *tutti' fatti* anziché *tutt'i fatti* (non però *tutti fatti* con omissione dell'art., cfr. nello stesso periodo sempre *tutto* + art.).

153, 20: « ... le genti tutte da natura cupide di libertà suttrassero sé, e contumace sdegnorono e fuggirono e'*ditti* nostri e leggi », ma è senza dubbio preferibile tornare alla lez. *editti* di Manc. e Pell.-Spong., anche per la testimonianza di F^2 (*edecti* corr. in *edicti*, che mal si spiegherebbe come pura variante fonetica).

154, 24, 28 e 31: trattandosi di discorso indiretto, eliminerei i tre punti interrogativi.

168, 29: « Questo [il corpo] la natura *l'ha subietto* come strumento, come uno carriuolo sul quale si muova l'anima, e comandògli la natura mai patisse ubidire ad altri che all'anima propria »: preferirei tornare alla lettura di Manc. e Pell.-Spong., *l'asubiettò*, anche per ragioni sintattiche (...*comandògli*...).

---

(1) Anche altrove il G. preferisce *sé* ton. a *se* atono (per. es. 43, 32; 51, 11 ecc.), che sarebbe di sapore settentrionale (ma perché non anche latineggiante? Si veda il caso di Petrarca): secondo gli spogli degli *Appunti*, citt., nelle Lettere sono frequenti *me*, *te*, *se* ecc. mentre nelle correzioni di F^1 se ne avrebbe un solo caso (p. 107).

268, 35: « Noto animale *el* coccodrillo, altrove feroce, quale pasciuto iace facile e trattabile... »: forse meglio *è 'l* (cfr. i periodi precedenti, sempre con verbo principale espresso).

281, 31: « Voglionsi vincere di stracchezza e importunità insieme, *evincere* e' competitori, non come molti fanno rapportando e traendoli in invidia e malagrazia... ma di virtù e merito vorremo essere primi »: interpreterei, mettendo virgola dopo *importunità*, *insieme e vincere e' competitori*, assai migliore per il senso (si tratta cioè di piegare con l'insistenza i potenti, e insieme di aver la meglio sui « concorrenti »), e con un costrutto ben caro all'A. (*insieme e*): cfr. d'altronde F^2 *et vincere* (nel Manc. *insieme, e vincere*).

294, 18-9: mi sembra che *instituimo* sia perfetto (cfr. per forme simili la *Nota sulla grafia* del G.), che perciò renderei, coerentemente al criterio distintivo usato dall'editore, con la doppia.

299, 31: « Se già non giudicassi forse, o poco essere a noi grati e utili e' tuoi ricordi in questa materia, o forse più cureresti altrove essere dagli strani per tuo beneficio che da' tuoi amato: dorremoci se verso di noi, qual usasti verso di tutti gli altri, non userai la tua natura e costumi facili, umani e liberalissimi »: sostituirei senz'altro una virgola ai due punti dopo *dorremoci* (si tratta di periodo ipotetico con doppia protasi).

301, 2: « ché sarebbe contro a' primi vulgatissimi precetti d'amicizia, se così recusando ubbidirvi diservissi *affine* di più essere amato »: così il senso non è affatto chiaro, e ritengo si debba interpretare *a fine*, col solito raddoppiamento fono-sintattico (Manc. *a ffine*; e per il verbo *diservire*, cfr. anche 181, 33); si vedano il periodo precedente e il seguente (« né sarò di quelli che, *per rendere più caro el beneficio*, sostenga voi in alcuno desiderio di cose ch'io possa »; « ... non qui a me bisogna così fare come chi *preserva pregio alle gemme con essere avaro e duro a dimostrarle* »).

305, 10: « ... l'amore già nell'animo conceputo piglia spirito ed esce in luce e comune notizia fra chi ama, quando per uso e dimestichezza *si è* bene osservato »: date soprattutto le varianti degli altri mss. (F^1 *fie*, O *fia*, F^2 *fie* corretto in *sie*), preferirei largamente la lettura *sie... osservato*.

318, 12 ss.: « Vero, e adunque, quanto così gli conosceremo importuni, tanto con più modo e prudenza li tratteremo, *e quando pur ci volessero inimici*. Non però vitupero chi con animo virile più tosto voglia lungi da sé tenere uno insolente, che presso di sé soffrirlo vizioso e quasi nutrire a sé stessi infamia »: pare che il senso richieda una diversa punteggiatura, cioè punto o punto e virgola (così in Manc.) dopo *tratteremo*, e virgola dopo *inimici*, collegando dunque la subordinata *e quando...* alla principale *non però vitupero...* (cfr. le battute di dialogo precedenti e seguenti in bocca a Lionardo, che osserva come sia facile ad alcuni divenire « capitali inimici » per « ogni minima offesa », e come alcuni perciò preferiscano tenerseli presso di sé, ritenendo « non meno essere da non tenere una fera legata e pasciuta in casa, che lasciarla ire affamata per teatri »: a queste considerazioni si oppone appunto parzialmente Adovardo, sostenendo un punto di vista più coraggioso).

o * *

Particolari difficoltà, soprattutto per la forte incidenza latineggiante e per la stessa precisa coscienza che aveva l'autore dei problemi grafici, nascono all'atto di fissare per questi testi i criteri di trascrizione delle grafie dei mss.: il G. dedica alla questione una *Nota* attenta e puntuale, in cui, pur avvertendo con succinta esattezza la speciale posizione dell'A., conclude con l'« aderire, in linea di massima, alla tradizione invalsa dopo il Barbi, di risolvere, cioè, il problema grafico sul piano del rapporto grafia-suono ».

Senza entrare nel merito di tale impostazione teorica (che tuttavia ormai sembra a molti largamente discutibile) (1), va però osservato che nella fattispecie l'equivalente fonetico di una grafia non potrà senz'altro essere commisurato a criteri e certezze che in ultima analisi risalgono a un'esperienza moderna, sincronica, dell'editore e del lettore, né eventualmente a una « media » grafico-fonetica quale risulta da testi coevi di livello meno dotto o più decisamente volgareggiante, ma, di fronte al massiccio e in certo senso oltranzoso tentativo dell'A. di « creare » una nuova lingua prosastica volgare, andrà soprattutto tenuto conto delle sollecitazioni di riforma anche fonetica che sono certo implicite alla sua prassi di scrittore, e che il fatto grafico suggerisce: il che si risolve in un circolo vizioso che invita metodicamente a una maggiore conservatività; senza dire che anche i puri aspetti visuali della grafia possono qui rivestire un valore organico di allusione che sta sul medesimo piano di certe decorazioni classicheggianti che percorrono strutture architettoniche coeve tese allo stesso sforzo di *imitatio* creativa. Anche il fatto di non trovarsi di fronte ad autografi costituisce un argomento a doppio taglio, ché, ove manchi un riscontro abbastanza preciso con le abitudini degli autografi, non sempre delineabili a sufficienza (cfr. p. 460), *a priori* la grafia del copista potrà essere sospettata meno coscientemente umanistica. Soprattutto in questa direzione si orientano quindi i nostri parziali rilievi: per le scrizioni latineggianti *ct*, *pt*, sarebbe forse opportuno distinguere i casi corrivi di iperlatinismo o comunque di grafia dotta in parole di uso comunissimo, che si possono livellare alla forma volgare con una certa tranquillità (*tucto* etc., *facto* etc.), dai tipi in cui si realizza un'allusione non solo grafica ma lessicale precisa e a volte peregrina, come per *ficto* ad es. (in cui vi è anche un problema di distinzione rispetto a *fitto*) o per *Ptolomeo*, ecc.; farei la stessa distinzione per la rappresentazione *-mn-*, mantenendo intatti *omnino* e *Gimnosofiste* per es.; così sarei propenso a mantenerne i prefissi *ab*, *ad*, *ob*, ecc., specie quando vi sia ancora necessità distintiva, come in *observare* 'serbare', 'conservare', *obculto*, *obsesso*, ecc.: anche un *subgetto* presenta un'ipoteca non trascurabile, proprio perché vi è anche *subietto*, e non so

(1) Come es. recente di impostazione antitradizionale del problema grafico cfr. soprattutto le oss. di M. Corti in P. J. De Jennaro, *Rime e Lettere*, a c. di M. C., Bologna, 1956.

se sia legittimo ridurre *augmentare* ad *aumentare* data la concomitanza di *augumentare*; trascriverei *-antia*, *-entia* con *-anzia*, *-enzia* (il fatto che U abbia ess. di *-enzia* accanto a *-enza*, seppure in minoranza, mi sembra avallare piuttosto che mettere in dubbio l'ipotesi di equivalenza fonica latineggiante); senza dubbio manterrei *X* iniziale (*Xenofonte*, *Xanzio*), e non mi sembra che, se si può risolvere *exemplo* in *essemplo*, sia altrettanto lecito trascrivere *eximie* o soprattutto il forte latinismo *exuvie* con la doppia *s*, mentre problematica è per quest'epoca la resa di un *excelso* con *eccelso*; per la questione delle scempie e delle doppie la soluzione del G. sembra equilibrata: solo, possono lasciare forse perplessi le mancate conservazioni di *aqua* e anche di *aquistare* (cfr. i citati *Appunti*, p. 108); infine dato che giustamente si riduce *um poco* a *un poco*, ecc., non mi sembra necessario mantenere distinti *imprima* e *in prima*; e se è indiscutibile la conservazione di *veemente*, diverso appare il caso di *comprehende* e *apprehende*, che il continuo scambio con le grafie volgari *comprende*, *apprende*, invita senz'altro a considerare pure grafie consuetudinarie e a livellare.

PIER VINCENZO MENGALDO

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

GIUSEPPE MAZZA. – *Il Laudario jacoponico* Δ-VII-15 *della Bibliottca Civica* « *Angelo Maj* » *di Bergamo. Presentazione e testo critico.* — Bergamo, Editrice San Marco, 1960, pp. XXXII, 185, 5 ff. n.n.

Chi sa perché, le laudi hanno sempre incoraggiato il dilettantismo filologico. Nel caso di cui ci occupiamo, non si capisce bene che cosa significhi la definizione di « testo critico » applicata a una specie di riproduzione diplomatica (senza divisione di parole né interpunzione) di un unico manoscritto: se « critico » è il testo di un autore ricostituito nella forma il più possibile vicina all'originale mediante l'utilizzazione di tutti i testimoni esistenti, debitamente descritti e classificati.

Il Mazza si è accorto che il codice bergamasco è assai affine alla stampa bresciana del 1495; ma ritiene che esso appartenga « sicuramente » alla prima metà del secolo XIV (p. XIII), anzi « ai primi decenni di esso » (p. XII), e non è alieno dall'accogliere la leggenda che lo dice copiato da un francescano amico di Iacopone, nientemeno che sull'autografo: il quale autografo non esistè mai nella forma di una silloge messa insieme di proposito dall'autore medesimo, in quanto la raccolta umbra che è l'archetipo dei codici iacoponici più antichi e importanti, il 598 del Museo Condé di Chantilly, l'Add. 16567 del British Museum, quello mutilo del Convento di Giaccherino presso Pistoia, l'Angelico 2306, il 4 dell'Oliveriana di Pesaro, il Vatic.-Urbin. 784, ecc., venne certo compilata dopo la morte di Iacopone (cfr. F. AGENO, *Questioni di autenticità nel laudario iacoponico*, in « Convivium », 1952, pp. 555-87).

D'altronde, il codice bergamasco contiene le laudi *Ama Yesù, anima inamorata* (CVII), *Dolce amor Yesù, quando serò* (CX), *Cum desiderio e' vo cercando* (CXXIX), che sono indubbiamente del Bianco da Siena, poiché si leggono pure nel ms. Vatic.-Ross. 651 (X-32), che reca solo, sebbene non tutto, il patrimonio poetico di questo scrittore (cfr. *Laudi spirituali del Bianco da Siena*, Lucca, Giusti, 1851, edizione curata da T. BINI, numeri XLV, XI, LXXXV); e il Bianco da Siena, divenuto giovanissimo seguace del Colombini (1367), visse fra la seconda metà del sec. XIV e i primi decenni del XV (cfr. F. AGE-

NO, *Il Bianco da Siena, Notizie e testi inediti*, Milano-Genova, Dante Alighieri, 1939).

Non basta: nel codice bergamasco è compresa anche (CXXII) la laude *Guidame tu, Yesù, guidame tu,* che, se non è certo del Savonarola cui l'attribuì C. Guasti (*Poesie di fra Girolamo Savonarola tratte dall'autografo,* con note bibliografiche del conte CARLO CAPPONI, Firenze, Cecchi, 1862), dato che si trova nel ms. Riccardiano 2929 vergato da un Mariano di Niccolò linaiuolo nel 1448, è comunque quattrocentesca.

Il Mazza cita G. GALLI, *Appunti sui laudari iacoponici*, in questo « Giornale », LXIV, 1914, pp. 145-62; ma tien conto solo della distinzione fatta dal Galli fra i laudari che sono o si propongono di essere unicamente iacoponici, quelli con gruppi omogenei di laudi di diversi autori, e i cosiddetti miscellanei. Non conosce la divisione in famiglie dei laudari iacoponici già abbozzata dal Galli, e di cui posso dare qui le grandi linee, avendole fissate mediante l'esame « interno » dei manoscritti, sia per l'edizione provvisoria del 1953 (IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*, Firenze, Le Monnier), sia per l'edizione, più vicina alla definitiva, ma parziale, compresa nei *Poeti del Duecento* a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 67-166).

Esistono dunque, tutte dipendenti dall'archetipo umbro cui si è accennato, tre famiglie di laudari iacoponici: quella più propriamente umbra, i cui rappresentanti cominciano con la laude *La Bontade se lamenta* (LXXIV dell'edizione bonaccorsiana del 1490, riprodotta da G. FERRI, Roma, Soc. Filol. Rom., 1910, e Bari, Laterza, 1915); una veneta, alla quale appartengono il laudario bergamasco Δ - 7 - 15 e l'edizione bresciana del 1495, e che presenta larghe interpolazioni e l'aggiunta di non pochi componimenti apocrifi (si inizia con la laude *O amor de povertate*, LX dell'*editio princeps* sopraccitata); e una toscana, il cui subarchetipo risulta, oltre che interpolato, anche contaminato (prima laude: *Amor de caritate*, XC).

L'esistenza dell'archetipo umbro si determina mediante vari errori comuni, fra cui quello dell'ultimo verso di *Donna del paradiso*: « Trovarse abraccecate Mate e figlio *abracciato* », malamente medicato nella famiglia veneta: « ... e figlio *a un trato* », con ricorso, per la rima, allo scempiamento settentrionale (cfr. F. AGENO, *Per il testo* di « *Donna de paradiso* », in « La Rassegna della letterat. it. », LVII, 1953, pp. 62-93).

Pochissime testimonianze esorbitano dall'archetipo umbro: la laude *Donna del paradiso* (e forse tre altre) nel laudario di Urbino (G. GRIMALDI, *Il Laudario dei Disciplinati di S. Croce di Urbino*, in « Studi romanzi », XII, 1915, pp. 1-98), che per l'ultimo verso dà, splendidamente, *empiccato* (cfr. G. CONTINI, *Per l'edizione critica di Iacopone*, in « La Rassegna » cit., pp. 310-8), e il componimento *Or ki averia cordoglio* (LXVI dell'*editio princeps*) nel testo conservato dal cod. 172 della Comunale di Todi, che trasmette una stanza caduta in tutto il resto della tradizione (cfr. F. MANCINI, *Di un antichissimo frammento iacoponico*, in « La Rassegna » cit., LVIII, 1954, pp. 232-9).

Alla luce di questi pochi dati e di quanto si è detto prima sul suo

contenuto, il codice bergamasco si incasella al suo posto nella tradizione manoscritta iacoponica: appare, cioè, un testimone tardo e dubbio, che non meritava assolutamente di essere riprodotto in edizione diplomatica come il canzoniere Vaticano 3793 o il Laurenziano Rediano 9.

Il Mazza crede ancora (p. XXI) che le laudi iacoponiche venissero « cantate per le vie e le piazze della penisola dai cortei di flagellanti, seguiti dal popolo infiammato dall'ardore mistico di quel movimento pauperistico »: non v'è che da rimandarlo a un discorso di F. Novati, *L'amor mistico in S. Francesco d'Assisi e in Iacopone da Todi*, in *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Cogliati, 1908, pp. 227-51, e allo scritto di E. G. Parodi, *Il « Giullare di Dio »*, uscito la prima volta in « Marzocco », XIX, 1915, num. 26, e ora riprodotto in *Lingua e Letteratura* a cura di G. Folena, Venezia, Pozza, 1957, pp. 142-52.

Si tratta di questioni vecchie di mezzo secolo, che ormai sono, o dovrebbero essere, pacifiche per tutti. Il Mazza avrebbe potuto informarsene anche soltanto leggendo l'ultima parte della *Nota* del Ferri, con l'aggiornamento di S. Caramella, nell'edizione iacoponica di Bari, Laterza, 1930.

Non essere al corrente dello stato generale degli studi, significa spesso mettersi in imprese inutili o sbagliate, com'è accaduto al Mazza anche in un articolo di « Ultrapadum », IV, 1950, pp. 23-47, *Il Laudario 27 dell'Archivio Capitolare della Collegiata di San Lorenzo in Voghera*.

Il Mazza ha fatto benissimo a illustrare il codicetto di Voghera (che contiene solo *Ave tempio de Dio sacrato tanto* e un rimaneggiamento di *Donna del paradiso*, oltre ad elenchi di confratelli e a tre inni latini); ma ha voluto aggiungere una lista di mss. riguardanti Iacopone e non indicati dal Tenneroni (*Inizii*, ecc.), e una bibliografia della laude.

La lista è piena di inesattezze, che saranno forse in parte errori di stampa: ad es., i codici Chigiani non sono indicati sotto *Biblioteca Vaticana*, al pari dei Barberiniani, Capponiani, Ottoboniani e Urbinati, ma a sé, come se si trattasse di biblioteca diversa; e accanto ad essi troviamo: « Canoniciani 51, 240 », che saranno poi i Canoniciani italiani 51 e 240 della Bodleiana di Oxford (cfr. A. Mortara, *Catalogo de' manoscritti italiani*, ecc., coll. 69 e 228-9). L'indicazione: « Magl. VII, 27, 285 » significa: Magl. VII, 27; VII, 285 (cfr. Mazzatinti, *Inventari*, XIII, pp. 11 e 57); e così via.

La bibliografia della laude sarebbe utile se completasse o continuasse quella del Monti (che il Mazza conosce, o almeno cita); invece ne ripete una parte, disponendola bonariamente in ordine alfabetico e introducendovi sviste ed errori. Le poche aggiunte in generale non sono pertinenti (ad es. A. D'Ancona, *La Leggenda di S. Albano*, Bologna, 1865).

Chiudiamo con l'augurio che le energie di uno studioso evidentemente in buona fede siano per l'avvenire dirette ad imprese meno inutili.

Franca Ageno

Annibal Caro. — *Lettere familiari,* edizione critica con introduzione e note di Aulo Greco. — Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. XXV-365; vol. II, ivi, 1959, pp. 339.

Il più elaborato, il più elegante degli epistolari volgari del nostro '500 meritava senza dubbio una edizione condotta con esattezza filologica, che raccogliesse in un sol corpo le edite e le inedite; e i nomi e le cose del mondo letterario e cortigiano cinquecentesco, che si incontrano in gran numero in quelle ottocento e più lettere, attendevano di essere illustrati con attenta erudizione.

A questa duplice impresa si è dedicato con molto impegno e buona preparazione Aulo Greco, che ha ormai una lunga familiarità con il letterato marchigiano. (Un suo volumetto: *Annibal Caro. Cultura e poesia*, è del 1950) (1). Due volumi, che contengono complessivamente 566 lettere, sono già stati pubblicati. Se ne attende un terzo, che, oltre alle lettere restanti, recherà un indice analitico: utilissimo a chiunque voglia orientarsi agevolmente fra tanta congerie di nomi e di cose.

C'è anzitutto un problema del testo. Ne discorre il Greco nella sua *Introduzione*, dopo un'accurata descrizione dei manoscritti e delle stampe. Già Nazzareno Angeletti, nel 1886, e il Menghini, nel 1920 (quest'ultimo, nella prefazione alla ben nota edizione sansoniana, rimasta ferma al primo volume) (2), avevano accertato la derivazione della edizione aldina del 1572-75 dall'apografo Parigino (Bibl. Naz. di Parigi, Fondo italiano, 1707). Il Greco dà per certa l'identificazione di cotesto ms. col « registro » di sue lettere « private » che il Caro (secondo testimonianze che si cavano dalle sue lettere stesse, e particolarmente da una del 9 maggio e da un'altra del 25 settembre 1563) fece apprestare nei suoi ultimi anni, servendogli come amanuense il nipote Giambattista Caro. E noi non abbiamo motivo di mettere in dubbio le conclusioni del nuovo editore (cfr. p. XXIII). È chiaro che, ammessa tale identificazione, il ms. Parigino, che reca copie vigilate dall'autore, assume una importanza preminente su qualunque altro registro di copie di lettere cariane; ma non ci sentiremmo di asserire categoricamente, come fa il Greco (p. XXIV), che esso sia da anteporre senz'altro anche agli originali autografi (per le non molte lettere — non più di una trentina — trascritte in P, di cui gli originali sono giunti fino a noi).

Il concetto che nell'accertare il testo di una qualunque opera letteraria ci si debba attenere conclusivamente al ms. o alla stampa « che rispecchia la volontà ultima dell'autore » (p. XXIV) è indubbiamente valido. Ma ci sembra che, quando si tratti di scritti epistolari nati effettivamente come tali — cioè con finalità prevalentemente pratiche, di comunicazione e di sfogo — cotesto criterio debba essere

---

(1) Roma, Edizioni di storia e letteratura (pp. 138).

(2) Ristampata recentemente (1957), con una presentazione di Aulo Greco.

applicato con molta discrezione e prudenza. Il testo di una lettera scritta per essere effettivamente inviata alla persona a cui è diretta ha un suo valore autonomo, e non può essere considerato alla stregua di un primo abbozzo, da relegare nello « apparato diacronico », in appendice o a pié di pagina; anche se l'autore, in un secondo tempo, l'ha poi riveduta e rimaneggiata. (Altro è, ovviamente, il caso di una lettera che, fin dal primo getto, sia stata scritta con intenti letterari, e quindi, almeno implicitamente, con la riserva di volerla in seguito sottoporre a una revisione, a un *labor limae*).

Nella mia edizione delle lettere del Giovio (mi si perdoni l'autocitazione, dovuta soltanto a scrupolo di chiarezza e di coerenza), notavo: « In un'edizione come questa, che mira sopra tutto ad offrire documenti agli storici della politica, delle armi e della vita morale e letteraria del '500, era più conveniente, anche in presenza di una redazione posteriore all'originale, dovuta all'autore, attenersi all'originale, come a più immediata e genuina testimonianza. Ma era opportuno registrare le varianti della copia, che possono avere un certo interesse storico-letterario. E così si è fatto » (1). È facile obiettare che il Giovio non è il Caro: le lettere gioviane ci interessano sopra tutto per la loro immediatezza, per la puntuale aderenza ai mutevoli stati d'animo dell'autore, ai fatti della sua vita, giorno per giorno, e agli avvenimenti del suo tempo. Per contro, le lettere del Caro non meno, e forse più, che come documenti umani e storici, valgono come testimonianza del gusto dello scrivere in prosa volgare a mezzo il '500, e, nelle pagine migliori, come squisito lavoro letterario, che ha un suo posto nella storia della nostra prosa d'arte. Ma ci sembra che, in ogni caso, trovandosi dinanzi a due testi diversi della stessa lettera, quello che fu scritto di getto dall'autore per effettiva esigenza di scambio epistolare e quello che fu elaborato in seguito con meditata consapevolezza letteraria, l'editore non possa adottare che una soluzione: riprodurre l'uno e l'altro testo, collocandoli sullo stesso piano. Relegare in appendice o a piè di pagina il testo dell'autografo non ci sembrerebbe opportuno: specialmente poi se il ms. che ci dà il testo rielaborato non rechi testimonianze in tutto sicure di essere stato dettato o riveduto dall'autore (2). E, del resto, il Greco è stato sostanzialmente dello stesso parere, se non erro: almeno quando si è trovato dinanzi a dei casi-limite, come quelli delle lettere 27-28 e 39-40. Nei due scritti epistolari che recano i nn. 27 e 28, l'apografo parigino ci offre una rielaborazione di due parti di una lettera del 10 gennaio 1538 al Varchi, di cui l'originale, steso indubbiamente con finalità pratiche (tante sono le notizie varie e slegate che vi si affollano), ci è stato conservato fra gli Autografi Palatini della Biblioteca Nazionale di Firenze. E in due altri scritti (nn. 39-40) lo stesso apografo ci offre una profonda rielaborazione dell'originale di un'altra lettera al Varchi (10 marzo 1538), oggi conservato nello stesso luogo.

---

(1) Paolo Giovio, *Lettere*, Roma, Libreria dello Stato, vol. I, 1956, pp. 76-77.

(2) Lo zibaldone di lettere e altri brevi scritti del Giovio, che si conserva nella biblioteca Comunale di Como, appartenne sicuramente all'autore (gli autografi vi si alternano alle copie). Si può dire con certezza la stessa cosa dell'apografo parigino delle lettere del Caro?

Nell'uno e nell'altro caso il Greco ha creduto opportuno far seguire immediatamente al testo dell'apografo parigino il testo dell'originale (con la numerazione supplementare 27-28 *bis* e 39-40 *bis*). In altri casi, dove le divergenze tra l'originale e l'apografo parigino erano meno estese e profonde, il Greco ha preferito darci il testo di P., collocando in calce le varianti dell'originale.

In tutto degna di lode è la cura con cui il Greco ha fatto ricerca degli autografi e delle copie di lettere del Caro esistenti in biblioteche italiane e straniere (non meno di dodici: tra cui primeggiano la Biblioteca Nazionale di Parigi, la Nazionale e la Laurenziana di Firenze, la Vaticana, l'Ambrosiana); e ce ne dà esatta notizia nell'*Introduzione*. Accurato è anche l'elenco delle stampe: dove tuttavia si desidererebbe che fosse descritta con più minuta cura l'edizione della silloge epistolare cinquecentesca *Lettere di XIII huomini illustri*, di cui il Greco ci segnala un esemplare, senza il nome dello stampatore e senza data, esistente nella Biblioteca Vaticana. Secondo il Greco, essa sarebbe anteriore al 1554, quando fu « ripubblicata a Venezia da Dionigi Atanagi ». Si era creduto finora che cotesta raccolta fosse stata messa insieme primamente dall'Atanagi e da lui edita, « In Roma, per Valerio Dorico », nel 1554. Non conosco la ristampa veneziana del 1554, segnalata dal Greco. Comunque, l'edizione romana del '54 reca soltanto, nel « libro undecimo », tredici lettere del Caro (tra cui le due, indirizzate al Molza e a Giovanni Alfonso Maurello, a cui accenna particolarmente il Greco, che erano ivi pubblicate per la prima volta): il Greco ci dice che la stampa da lui veduta ne ha quindici. Sappiamo di certo che la raccolta fu ristampata a Venezia nel 1556, ad opera (non direi « a cura », che saprebbe di ironia!) di Girolamo Ruscelli, con l'aggiunta di due libri (« In Venetia, Appresso Giordano Ziletti, 1556 »); e che ebbe altre ristampe, ancora accresciute, in seguito. L'edizione del Ruscelli, che il Greco non cita, reca, nel libro quartodecimo, aggiunto, altre due lettere del Caro già prima stampate (1): quindici in tutto, dunque, come nell'edizione veduta dal Greco. Il medio '500, quando il mestiere del letterato, al servizio di stampatori senza scrupoli, cominciava a fruttare, pullula di falsificazioni editoriali, tra cui non è sempre facile orientarsi con sicurezza. La presenza di due nuove lettere, sia nell'edizione del Ruscelli che in quella a cui si richiama il Greco, mi dà il sospetto che quest'ultima non sia altro che una riproduzione della stampa del Ruscelli, di poco posteriore al 1556.

Sui criteri che il Greco ha seguito nella riproduzione del testo, egli non ci dice molto. Asserisce di essersi attenuto alla grafia cinquecentesca; ma mi sembra evidente che egli ha adottato, specialmente nel riprodurre gli autografi, più remoti dall'uso d'oggi che non le copie e le stampe del tardo '500 o di età posteriore, gli ammodernamenti di grafia che sono oggi in uso nelle edizioni di testi del '300-500; conservando intatte, come credo, le peculiarità fonetiche dei suoi testi.

---

(1) Sono le due lettere ben note che nell'edizione del Greco recano i nn. 163 (la diceria contro l'arte dello scrivere) e 171 (per la morte di Giovanni Guidiccioni). Il Ruscelli le trasse per certo dal *Libro primo* della silloge di *Lettere volgari* ecc., edito dai Manuzi nel 1542 e poi più volte ristampato.

Per le lettere di cui si hanno più manoscritti o stampe, il Greco ha posto in calce al testo da lui accettato (che è sempre quello dell'apografo parigino, per tutte le lettere ivi contenute) le varianti degli altri manoscritti o stampe. (E quando non si tratti delle varianti dell'originale, ciò è perfettamente legittimo) (1). Ha illustrato con cura, e con molti riferimenti bibliografici, i nomi e le cose a cui si accenna nelle lettere. E' stato invece assai parco, forse troppo, nelle annotazioni linguistiche. Vero è che la lingua dell'epistolario del Caro è quasi tutta registrata nei maggiori vocabolari; e per lo più basta, ad intenderla, il vecchio Petrocchi. Ma v'è pure qualche luogo in cui una sobria annotazione gioverebbe anche agli esperti della lingua del '500. Per esempio, nella famosa lettera del 13 ottobre 1532, da Castro, « A tutti i familiari di Monsignor de' Gaddi » (vol. I, p. 5) era opportuno avvertire che *bistolfo* è voce assai nota del gergo furbesco, per significare: prete, monaco (2); che *Manatoa* (« vi giuro per Manatoa ») è probabilmente uno svisamento fonetico affine agli eufemismi in uso anche oggi per evitar di pronunciare nomi di persone e di cose sacre (*perdiana*, *perdinci*, e simili); e che *tartire* (« ho tartito due gallozzole ») è senza dubbio voce gergale (3). E voce gergale è anche *grimo* (nel *Modo nuovo*: « Grimaldo, Grimo: Padre, Vecchio »), usato, con colorito affettuoso, per indicare « il padre Molza » (cfr. pp. 79, 287, e altrove), nella lettera a Gandolfo Porrino del 17 agosto 1538 (vol. I, p. 110).

Vi sono poi altre voci e modi che richiederebbero forse più sottile industria di interpretazione. Per esempio: *ortichetto* (I, 87), se tale è l'esatta lezione, sarà, come pare dal contesto, un arguto gioco verbale: un *orticello* che in realtà non è che un *ortícheto*; *poetana* (I, p. 97) significa: poetessa, ma con evidente allusione ad altra voce di suono affine, che ha tutt'altro senso. Non è chiaro il significato di *tribribastio*, che parrebbe indicare una parlata inconsueta e stramba (« Per rispondervi bisognerebbe mettersi addosso il tribribastio o'l gergo de'ruffi... »: I, p. 103), e dell'espressione: « se mi parlate più di macedonico », che si legge nello stesso luogo (forse potrebbe dar luce un richiamo a qualche luogo della *Hypnerotomachia Polifili*, a cui il Caro accenna poco

---

(1) Forse sarebbe stato opportuno anche rilevare tutte le soppressioni di frasi e di interi passi che si notano nell'Aldina del 1572-75: dovute a preoccupazioni di indole morale e religiosa, e al timore di incorrere nelle sanzioni della censura ecclesiastica. Per es.: nella lettera « A tutti i familiari di Monsignor de' Gaddi » (n. 3) furono soppressi due passi: da « che vi giuro per Manatoa » a « mi sono ritornate dentro di balzo »; e da « Per voi, messer Benvenuto » a « di quelle sue calze solate ». Lo scrupolo e la prudenza degli editori dell'Aldina (come della maggior parte degli editori del tardo '500) giunse fino ad espungere un innocente epiteto *divina* (straordinaria, mirabile), detto di Giulia Gonzaga (cfr. la lettera 54, vol. I, p. 97). Di tali soppressioni, il Greco ne rileva solo alcune.

(2) La nota del Greco a *Bistolfo*, posto con l'iniziale maiuscola (« Familiare di casa Gaddi. Di lui non si conosce altro. ») difetta di perspicuità, potendosi credere che *Bistolfo* sia il nome di quel tale.

(3) L'avevo già notato nella mia antologia di *Lettere del '500* (Torino, Utet, 1948, p. 385). Il Menghini aveva frainteso sia *tartire* che *gallozzole*. Cfr. ora: TERESA CAPPELLO, *Saggio di un'edizione critica del « Nuovo modo de intendere la lingua zerga »*, in: « Studi di filologia italiana », vol. XV, 1957.

prima, nella stessa lettera?). Dal contesto si intende abbastanza che « stette per trarre al gallo » (I, p. 109) significa: stette per morire, o simili; e si può tenere per certo che « stetti due giorni fuori de' secoli » sia da intendere: stetti due giorni fuori di me (i vocabolari registrano: « esser fuor del secolo »: aver perduto l'intelletto); *giovaresche* (I, pp. 275 e 288) probabilmente non significa altro che: giovani (e non: giovevoli, come suppose il Menghini; se pure non è da emendare: *giovanesche*). Forse era bene avvertire il lettore che *zaccardelli* (I, p. 29) non è cosa diversa da *saccardelli*. Quanto a *amottinarsi* da (1, p. 109), significa semplicemente: ribellarsi a, non voler più dipendere da (la dichiarazione che ne dà il Greco è forse troppo diffusa).

In questi casi e in altri consimili, una sobria nota dichiarativa dell'editore sarà desiderata da ogni lettore, che non sia propriamente uno « specialista » di cose cinquecentesche. Il Greco potrà, se lo crede opportuno, collocare coteste annotazioni in appendice all'ultimo volume: limitandosi alle voci e ai modi di dire che non siano registrati nei maggiori vocabolari, o non vi siano dichiarati in modo del tutto soddisfacente, e pertinente al testo del Caro.

L'edizione del Greco mette agevolmente a disposizione degli studiosi dell'arte dello scrivere in prosa nel nostro '500 un materiale interessante.

Sarà particolarmente utile studiare l'elaborazione di alcune lettere che nacquero effettivamente da esigenze pratiche di comunicazione epistolare, ma furono poi rimaneggiate o addirittura rifatte con intendimenti d'arte, e non col solo proposito di fare più elegante e polito lo stile, ma anche mirando a dare all'epistola (considerata come un genere letterario a sé) una sua equilibrata struttura, coll'eliminare dal testo primitivo il troppo e il vano (cioè, in questo caso, tutto ciò che non giova ai risultati artistici che l'autore vuole conseguire); e, per contro, con lo svolgere ed elaborare alcuni temi e motivi che in quel testo erano appena accennati.

Due esempi tipici si hanno nelle lettere, già citate, che nell'edizione del Greco recano i nn. 27-28 e 39-40. La lettera 27, al Varchi, che nell'Aldina ha la data 10 gennaio 1538, è un modello di epistola « familiare » artisticamente elaborata. In una prima parte sono accortamente contrapposti il tono pacato con cui lo scrittore parla al Varchi del comportamento fiacco ma non riprovevole di un amico comune (Mattio Franzesi) e l'intransigente asprezza del giudizio su un'altra persona (forse Benedetto Busini) che ha sparso voci calunniose a danno del Varchi. E questa prima parte, che è una *defensio* e una *accusatio* insieme, si conclude con una sorta di perorazione: una breve *hortatoria* all'amico, che si viene alzando di tono via via, fino alla studiata solennità della chiusa, che è un periodetto tripartito, su tre membri paralleli, alquanto più ampio il primo, più brevi ed esattamente della stessa misura gli altri due: « Molte cose dovemo rimetter noi medesimi, molte lassare al giudizio d'altri, e tutte al fine a quello di Dio ». Al tono prevalentemente grave della prima parte si contrappone l'estrosa vivacità della seconda: dove è abbozzato un ritrattino affettuoso del Molza, impenitente corteggiatore di belle dame e arguto conversatore: « E ricordandoli la promessa de le stanze: — O compare,

mi rispose, voi cercate le stanze per il Varchi, e io le cerco per la signora ». A sottolineare la « familiarità » della trama discorsiva, l'autore vi trapunge qualcuno di quei modi di dire familiari toscani di cui era ghiotto (1): « e comincio a credere... che sia una mala lanuzza »; « Ché sapete bene come la sua civaia è cottoia in questo affar de le donne ». Dall'edizione del Greco apprendiamo che questo impeccabile modello di stile epistolare è nato dalla elaborazione di due capoversi (il 2° e il 9°) di una lunga lettera di cui ci è pervenuto l'originale autografo: il Greco lo riproduce, come s'è detto, ai nn. 27-28 *bis*. L'*hortatoria* al Varchi è, si noti, quasi interamente di nuova fattura, prettamente letteraria. Dalla stessa lettera originale, e più particolarmente da alcuni lacerti dei capoversi 3°, 7° e 8°, è cavato un altro breve scritto epistolare (n. 28), a cui nuoce soltanto, per poterlo gustare adeguatamente, l'incertezza delle allusioni.

Osservazioni analoghe si potrebbero fare sui due scritti epistolari 39 e 40, nati dalla elaborazione di alcuni luoghi di una lunga lettera al Varchi, di cui ci è giunto l'originale autografo (nn. 39-40 *bis*). Ma qui occorre dire che l'elaborazione non ha sempre giovato all'efficacia espressiva del testo. Si veda, nella lettera 40, il lieto quadro delle radunanze del « Regno della Virtù », dove qualche ritocco, suggerito forse da ragioni extra-artistiche, stempera alquanto il testo primitivo. Nell'originale: « ... vi si son fatte cose divine »; « ... hanno fatto cose che danno che dire a tutta Roma »; nel rifacimento: « ... vi si son fatte gran cose »; « ... hanno fatto cose notabilissime ».

Ma vi furono anche dei casi in cui la lettera nacque, fin dalla redazione originaria, con meditati intenti letterari, in una forma sorvegliatissima; e perciò né l'autore né altri sentirono il bisogno di apportarvi ritocchi di notevole entità. Ne sia esempio la lettera consolatoria a Isabetta Arnolfini per la morte di Giovanni Guidiccioni, suo fratello (n. 171); dove le varianti fra l'originale e l'apografo parigino, secondo la registrazione che ce ne dà il Greco, sono minute e di scarso rilievo: abbastanza numerose le varianti fonetiche e grafiche, pochissime quelle di pensiero e di lessico.

In questi volumi il lettore troverà modelli di tutte le varietà in cui fu distinto il « genere » epistolare tra il '500 e il '700: facete o burlevoli, di « condoglienza » e di congratulazione, esortatorie e dissuasorie, di risentimento, di supplica ecc.

Tra le lettere facete, alcune sono pezzi da antologia: come la lettera a Silvestro da Prato, da Velletri, 30 aprile 1538 (n. 49): con la figura del capitan Coluzzo, curiosa « contaminatio » del *miles gloriosus* e del parassita della commedia latina; o quella al Molza, da Napoli, 18 maggio 1538 (n. 54), col ritratto caricaturale di Luigetto Castravillani; dove il Caro ha portato al limite di una rumorosa comicità da farsa la figurazione oraziana di un importuno sfrontato e incor-

---

(1) Vedi particolarmente la *Storia della lingua italiana* del Migliorini (Firenze, Sansoni, 1960), pp. 335-36. Il Caro è uno dei cinquecentisti in cui meglio si coglie quello che è stato chiamato felicemente l'*edonismo linguistico* del '500 (cfr. il vol. 130 di questo « Giornale », 1953, pp. 145 sgg.): un edonismo, occorre dire, quasi sempre fine e discreto, e perciò poco appariscente.

reggibile; o l'arguta e pur crucciosa *accusatio* contro l'arte dello scrivere, che è nella lettera a Marcantonio Piccolomini, del febbraio-marzo 1541 (n. 163). Tra le dissuasorie, la lettera a Bernardo Spina, del 18 novembre '44 (n. 233), originale variazione sul vecchio tema della satira antimonastica, fu definita — come osserva il Greco — « miracolosa » dal Doni, anch'egli vivacissimo e immaginoso epistolografo. Tra le lettere di condoglienza, primeggia quella, già citata, a Isabetta Arnolfini (n. 171): « dove si disegna l'alta figura dello scomparso, uomo di singolare avvedutezza ed energia, eppure libero dalle cupidigie e dalle ambizioni mondane, e serenamente pensoso della morte, che presentiva non lontana » (1). Umanità e arte letteraria qui si dànno la mano, e fanno di questa lettera un perfetto modello del « genere ».

E la rassegna potrebbe continuare a lungo: ma il lettore intelligente e attento vorrà continuarla da sé.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

BARTOLOMEO GAMBA. — *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano.* Seconda edizione con giunte e correzioni inedite, riveduta e annotata da NEREO VIANELLO. — Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959 (« Civiltà veneziana », Saggi, n. 8).

Il presente volume offre al lettore una piacevole sorpresa, in quanto esso è molto di più di quanto il titolo promette; prendendolo fra le mani infatti, si pensa di essere di fronte ad una utilissima ristampa della *Serie* del 1832, con qualche aggiunta inedita e nuovi rimandi. Invece il curatore del volume, Nereo Vianello, ebbe l'abilità (che egli con molta discrezione e modestia chiama « fortuna ») di rinvenire alla Marciana un esemplare della *Serie* abbondantemente postillato dall'autore, senza dubbio in vista di una seconda edizione. È così venuto in luce un numero notevolissimo di correzioni e di aggiunte, messe insieme dal Gamba in un decennio (1832-41) di infaticabili ricerche, e stampate ora dal V., che le ha distribuite nel corso del testo al posto dove è presumibile che si sarebbero trovate nella ristampa a cui il Gamba pensava. Naturalmente con buon criterio filologico il V. tiene separato il testo del '32 dalle aggiunte, inserite in parentesi quadre. Il fatto che il volume risulti « pressoché triplicato rispetto a quello del '32 » è già di per sé indizio dell'importanza e del valore di questa pubblicazione. Inoltre completa la sorpresa per gli storici della lingua e per i letterati l'inedito del Gamba, riprodotto in appendice dallo stesso autografo, che il V. rin-

(1) Cfr. *Lettere del '500*, cit., p. 442.

tracciò nella Biblioteca Civica di Bassano: *La letteratura vernacola veneziana* (« Discorso di Bartolomeo Gamba letto nell'Ateneo di Venezia il dì 14 maggio 1832 »). Dunque, una notevole massa di dati nuovi, rintracciati con molta acribia e intelligenza dal V. e qui offerti con un corredo di precise note esplicative e integrative, che investono tanto la storia letteraria e culturale, quanto il settore bibliografico; insomma, un ottimo volume, frutto di un solido lavoro.

Il V. fa precedere al testo una fine e attenta introduzione sulla vita e l'attività del Gamba: *Bartolomeo Gamba editore e bibliografo.* È veramente interessante seguire il lento formarsi di questa vocazione allo stato di erudito, bibliografo e bibliofilo, sullo sfondo di un ambiente veneto di tipografie e di editrici, in cui si intrecciano realtà culturali, sociali ed economiche. Anima della tipografia Remondini, nella quale era entrato giovanissimo a Bassano, con modeste funzioni, egli persuade Giuseppe Remondini a mettere in atto una raccolta di libri rari e di edizioni pregevoli, a costituire una specie di libreria-antiquariato, o meglio di biblioteca, che attirerà l'attenzione di studiosi e bibliografi sia italiani sia stranieri, fra cui il Renouard. Sempre per conto della Remondini lo vediamo viaggiare per l'Italia, osservare le vicende politiche a cavallo fra i due secoli con l'animo di quei conservatori che sono tali per puro amore dell'ordine, e che amano l'ordine, sia pure di natura reazionaria, perché il disordine, sia pure di natura progressista, li disturba profondamente nei fatti loro; nel caso specifico, egli veniva disturbato nelle sue ricerche bibliografiche ed erudite da questa Italia non più pacifica, da questa Italia in cui sbocciavano qua e là a un bel grado di passione gli ideali rivoluzionarî. Egli ha sposato d'istinto una vita tranquilla e per custodirla giunge a collaborare con la Restaurazione, che gli offrirà sì un clima culturalmente evasivo, ma pacifico e atto a operose fatiche di erudizione. Causa di tutto ciò è una sorta di insensibilità politica, messa bene in luce dal V.: « Non c'è in lui, neppure ora che è del tutto uscito dall'inquietudine e dall'incertezza, così dei tentativi giovanili come degli affari, un'esplicita adesione al regime austriaco e alla sua cauta politica culturale; ma c'è invece lo spontaneo inserimento in quel clima di pacifica e operosa erudizione che l'imperiale governo tanto di buon occhio vedeva fiorire nelle sue province italiane » (p. XXXIII).

Il V., per meglio illustrare il suo personaggio, ha ottimamente utilizzato l'epistolario, quello autentico, a cui appartengono le interessanti lettere al Picotti, e quello di genere, ideato sul gusto letterario settecentesco come serie di lettere destinate a una gentildonna vicentina: *Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia dal novembre 1801 al marzo 1802,* inedito della Biblioteca Civica di Bassano, del quale il V. preannuncia la pubblicazione. Di queste ultime interessano particolarmente sia i brani che illustrano la sopraddetta miopia politica e lo spettacoloso disinteresse del Gamba per i turbamenti dei popoli, sia i brani che mostrano in atto nelle singole città la sua operazione letteraria: visite a biblioteche, musei, palazzi, conversazioni con dotti. Un interesse specifico rivestono le lettere del periodo dicembre 1809 - luglio 1810 al Picotti, editore e tipografo; il discorso si fa più tecnico, investe il problema di come si possa sce-

gliere per un testo da stampare « la migliore e la più esatta lezione ». Eccone un brano (p. XXI): « ... e lodo molto più il pensiero che vi è venuto di fissare le vostre idee sul Negri per rivedere ed emendare, e ridurre a buona lezione gli originali che dovrete riprodurre. Niuno può essere meglio adattato di lui a tal uopo, e perché conosce perfettamente le finezze della nostra lingua, e perché è fornito di delicatissimo gusto... ». Commenta il V.: « Affiora così, e si traduce in programma editoriale, quel gusto puristico dell'emendata ed espurgata edizione, che tanto profonde radici doveva affondare per un cinquantennio ancora negli studi letterari italiani ». Questo va benissimo, ma affiora anche qualcosa d'altro: di fianco alle virtù di natura puristica si parla del *delicatissimo gusto*, il che non può non evocare le disquisizioni settecentesche sul gusto come attore nei territori della lingua, e in particolare le famose pagine del Cesarotti, nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, che certo il Gamba non ignorava. Se egli in verità rimane estraneo ai grandi movimenti di idee del Settecento, qualche piccola onda della marea arriva a lambirlo; difatti un nuovo accostamento fra soluzioni puristiche e ideologia sensistica settecentesca si ritrova, sia pure non criticamente assorbito, nel *Discorso*, là ove il Gamba sostiene la possibilità di un ampliamento del lessico dialettale attraverso voci « significanti e gentili, sempre però che provengano dalla corretta lingua comune, e da quell'incivilimento in che salgono ogni dì più le classi tutte della società » (p. 237).

Bella e ben strutturata la ricerca del V. sull'ultimo e più fecondo periodo della vita del Gamba, che coincide con gli anni della sua direzione della nuova casa editrice d'Alvisopoli: « in essa confluiva la lezione dei Remondini, ma c'era, di più, una consapevolezza culturale che i grandi tipografi bassanesi non avevano mai conosciuto; sarebbe stata la stamperia della Restaurazione, erudita, operosa, sgombra di ogni indulgenza per i nuovi fermenti di pensiero che anche nel Veneto premevano da ogni lato » (p. XXV). Ed ecco nascere la *Collezione d'operette in prosa d'istruzione e di piacere*, che tradisce nell'interesse puristico per la bella pagina l'assenza completa del senso storico della tradizione, letteraria e linguistica, assenza che del resto è tipica di molti settori della cultura settecentesca. Ad ogni modo anche la *Collezione* rivela quelle doti di serietà nella ricerca, di vasta erudizione da cui nasceranno le due grandi imprese bibliografiche, cioè la *Serie de' testi di lingua italiana* e la *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*.

Quanto alla trascrizione dei testi del Gamba, osserviamo solamente che, proprio in quanto si vuole con gli accenti distinguere « la diversa apertura della vocale » (p. XLII), non era il caso di porre il grave su *fè* (=fece, che scriveremmo *fe'*), in quanto la vocale è rimasta lunga anche nel veneziano, come prova il suo mutarsi in *i* in situazione metafonetica. Avremmo distinto *zo* (giù) da *zo* (ciò) in modo contrario, accentando *zò* (giù) e non il pronome; esiste del resto in questo senso già una tradizione (e cfr. i *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, voll. 2).

L'ottimo volume, curato dal V., si inserisce in un piano di lavoro di cui ci informa l'introduzione: « Seguirà a questo, come mi auguro, un secondo volume, che conterrà notizie e dati — quali vado frat-

tanto raccogliendo — sugli autori veneziani del secolo decimonono e della prima metà del Novecento, e sulle edizioni che dei precedenti autori in tale periodo si sono approntate... Il secondo volume dovrà anche contenere un indice analitico particolareggiato, relativo a tutti gli autori, le cose e le opere menzionate anche nel presente volume. Con pazienza e fiducia continuo la raccolta del materiale, che è abbondante più di quanto si possa immaginare e di non sempre facile reperimento ». Di questa seria ed intelligente fatica siamo grati al V., in quanto egli colma una notevole lacuna nel settore informativo, offrendo utili strumenti di ricerca, e insieme sa inserire con opportune indagini i dati reperiti nella prospettiva necessaria, di carattere storico e culturale.

MARIA CORTI.

ANGELO MONTEVERDI. — *Frammenti critici leopardiani.* — Roma, Tipografia del Senato, 1959, in-8°, pp. 100; — id. *La composizione del « Canto notturno di un pastore errante nell'Asia »* in « La Rassegna della letteratura italiana », 1960, pp. 207-17.

Agli amici che nel cinquantesimo anniversario della sua laurea gli hanno offerto una raccolta di studi, Angelo Monteverdi ha signorilmente donato un libretto suo, in edizione fuori commercio di soli 300 esemplari, di saggi o « frammenti critici » leopardiani, documento di una costante fedeltà al poeta che gli è più caro e a cui gli è piaciuto di quando in quando tornare, per poco distraendosi dall'ambito dei suoi studi e del suo magistero: quattro saggi, sui cosidetti « Appunti e ricordi » del 1908, sulla « prefazione » della *Telesilla* del 1910, su « Una foglia » del 1937 (corredati da « poscritte » e da qualche nota aggiunta), e nuovo e inedito, (del 1958), su « La data del *Passero solitario* »; a questi si accompagna ora, pubblicato sulla « Rassegna », un quinto su « La composizione del *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* », che ce ne fa sperare altri e augurare la pubblicazione di un volume che tutti li raccolga. Non sarà forse nemmeno quel libro l'opera « indarno vagheggiata » sul poeta prediletto, a cui il M. accenna nella prefazione: ma già in questo libretto dei *Frammenti*, anche se il poeta vi appare, a dire dell'aut., « solo di scorcio o attraverso l'intrico di questioni marginali », non ci può sfuggire l'importanza del contributo da lui arrecato agli studi leopardiani per la puntuale esattezza delle conclusioni, per la precisione e compiutezza del ragionamento, per la presenza sottintesa o palese della personalità del Leopardi, piccola o grande che sia la questione affrontata.

Così nel primo saggio sugli « Appunti e ricordi », tesina discussa dal laureando Monteverdi dinanzi al maestro Francesco Novati e pubblicata in questo « Giornale », le cui conclusioni, confermate nelle posteriori « poscritte » polemiche del 1937 e del 1958 (in risposta alle obiezioni del Bianchi e sul libro *Leopardi e il romanzo* del Dazzi)

sono ormai di comune possesso, riconoscendo tutti dopo la sua esauriente dimostrazione (prima soltanto il Chiarini ne aveva avuto il presentimento) che quegli appunti rispondono a un disegno preciso del poeta, un romanzo autobiografico, la *Vita di Silvio (o Lorenzo) Sarno* (1), vagheggiato nella primavera del '19 sulle orme del *Werther* e dell'*Ortis*, e pur nuovo anche rispetto a quei modelli nella sua concezione di romanzo senza avvenimenti, senza travolgenti passioni, senza la catastrofe del suicidio, poiché il protagonista benché al suicidio più d'una volta rivolgesse il pensiero sarebbe morto di morte naturale, ed anche per questo nulla di singolare avrebbe avuto agli occhi altrui la sua breve esistenza (2). Non vi è leopardista, io penso, che non sappia ora quale importanza quei rapidi appunti abbiano nella storia della poesia leopardiana: essi sono anzitutto il preludio degli *Idilli*, dei primi come dei più grandi e più tardi, e più ancora che per alcune notazioni singole felicissime valgono per se stessi, per quel che essi rappresentarono nello spirito del poeta, la scoperta, direi, dell'atmosfera, della *Stimmung* della sua poesia, con quel ripiegarsi su se medesimo, col ritrovare nella sua vita inutile e destinata a una prossima desolata fine una ricchezza singolare d'impressioni, d'immagini, di affetti. Dopo il *Discorso d'un italiano sopra la poesia romantica*, dopo l'episodio in certo senso in sé conchiuso del cosidetto *Diario di amore*, di una stendhaliana lucidità, è qui la premessa della poesia leopardiana, e nel proposito che si rinnoverà di un romanzo autobiografico, di una *Storia di un'anima*, destinato a non attuarsi mai e nemmeno più a fissarsi in così vive e folte note come quelle del '19, il lievito, il fermento segreto dei *Canti*.

Meno importante l'episodio della *Telesilla*, illustrato nel secondo saggio del M.: perché, come egli del resto irrefutabilmente dimostra,

---

(1) A ragione il M. ritiene che il Flora non abbia felicemente intitolato *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* queste pagine leopardiane, distinguendo anche gli *Appunti e ricordi* del '19 e gli altri pochi del *Supplemento* dell'anno seguente, poiché quel benemerito studioso e editore del Leopardi dichiara di ritenere soltanto una congettura la tesi ben provata che esse sieno appunti e ricordi per un romanzo autobiografico. Si deve invece a un *lapsus* del M. l'affermazione che « di quel povero Benedetto noi ora ignoriamo ogni cosa »: il Benedetto di cui si fa menzione come giovane morto immaturamente negli *Appunti e ricordi* è Benedetto Mosca, cugino del Leopardi, dal poeta ricordato nella lettera al Giordani del 30 aprile 1817: una volta sola quindicenne si era incontrato col cugino e di quell'incontro aveva serbato un ricordo vivissimo, reso acerbo dalla morte immatura: « So che m'amava e voleva rivedermi, e forse presto ci saremmo riveduti, per lettere certamente, perché io appunto ne preparava una per lui che sarebbe stata la prima, quando seppi la sua morte; e di questa morte che ha troncato tanto non posso pensare senza spasimo e convulsione dell'animo mio ».

(2) A Silvio Sarno ci rinvierà ancora Filippo Ottonieri che, se così si può dire, è il medesimo personaggio passato attraverso l'assidua meditazione dello *Zibaldone* e perciò ridotto a non lasciare di sé se non dei « detti memorabili », in cui la viva esperienza non traspare che allusivamente. Non so se è stato avvertito che l'epigrafe dell'Ottonieri riprende in certo qual modo quel che doveva essere la chiusa del romanzo: « Fu posto (sotterrato) nel sepolcro della famiglia e di lui non resta altra memoria nella città dove solamente fu conosciuto (tra quanti appresso lo conobbero) che di qualunque altro giovane morto senza fatti e senza fortuna ».

il disegno di quell'azione drammatica ebbe un carattere astratto e velleitario, né quel che del dramma lasciò scritto il poeta né le idee enunciate nella prefazione ci sembrano avere un grande valore intrinseco (come parve al compianto Giulio Augusto Levi), ma soltanto l'interesse che non può non avere un qualsiasi documento di un tale spirito. Anche la contrapposizione dell'autentico classicismo al classicismo francese, uno dei motivi della prefazione, ci porta a polemiche lontane del primo Settecento, siccome a quell'età, e più precisamente al Gravina, ci riconducono gli spunti di critica alla concezione tradizionale dei « generi » riecheggianti note affermazioni graviniane.

Ma nell'intimo della poesia leopardiana siamo, anche se cosa in apparenza minore, con l'*Imitazione* e col saggio finissimo che il M. le ha dedicato molti anni dopo i precedenti. Ne riesce compiutamente illustrata sia *La feuille* dell'Arnauld che la rielaborazione fattane dal Leopardi convertendo il tenue e delicato epigramma del poeta profugo dopo la catastrofe napoleonica in poesia sua e la trasparente allegoria in uno dei miti o simboli dei suoi canti. Particolarmente notevole l'accostamento per alcuni accenti e giri di frase al *Canto notturno* e l'analisi metrica tutta che non solo ci fa meglio intendere in ogni sfumatura il breve e pur vasto componimento ma ci permette di determinarne il momento della composizione, che non può certo riportarsi al 1818, anno in cui il Leopardi probabilmente lesse *La feuille*, bensì al tempo dei grandi *Idilli* e forse dello stesso *Canto notturno*; né la questione è, s'intende, di mera cronologia.

Anche il saggio più recente sulla data del *Passero solitario* va ben oltre la determinazione della cronologia di quel canto che fa meraviglia sia stato in passato assegnato da taluni critici al 1819. Dovrebbe essere ovvio che esso non poté essere compiuto se non dopo che il Leopardi ebbe licenziato l'edizione fiorentina del '31 e che perciò, qualunque sia il tempo della prima idea e poi del suo inizio, a Firenze fosse probabilmente composto, certo condotto a termine, congedo poetico, diremmo, dalla sua Recanati e dalla giovinezza. Ma il M. sottilmente ne determina i motivi, insistendo particolarmente sulla ragione metrica e analizzando minutamente le tre strofe o lasse, come a lui piace chiamarle, onde il canto risulta, una caratteristica partizione con la più ampia lassa centrale fra le due minori, conveniente a quel carattere « di fiaba e d'apologo », per usare le parole del Bacchelli, « simbolo e allegoria della poesia più propria di lui ». E sarà da aggiungere che questa costruzione e questo carattere, quasi di ampia similitudine, fanno di questo canto d'ispirazione recanatese, in certo modo un'anticipazione di canti dell'ultimo tempo leopardiano, il *Tramonto della luna* e per qualche aspetto il canto che prende nome dal fiore della ginestra come questo dalla piccola creatura a cui il Leopardi rivolge il discorso. E d'altra parte si deve pienamente consentire col Monteverdi nell'affermazione che il canto non può non essere anteriore all'amore per Aspasia e alla poesia del tutto diversa e nuova che con quell'amore (ma non soltanto con quell'amore) ha inizio.

Anche in tre lasse come il *Passero solitario* (e come la *Quiete dopo la tempesta*) il Leopardi avrebbe originariamente concepito il *Canto notturno*, quelle che nella redazione definitiva sono la prima, la se-

conda, la quarta. Può sembrare questa una mera ipotesi, suggestiva ma personale: il ragionamento del M. viene via via persuadendoci che la sua ipotesi può essere non lontana dal vero, e sopra tutto la sua attenta lettura, condotta come le altre col metodo paziente della *explication des textes*, ci permette di cogliere nel suo farsi, che fu certo assai laborioso, lo spirito e i modi del canto. Il M. parte dall'esame del manoscritto, che certo non rappresenta il primo getto della poesia, e sorprende per la singolare disposizione delle lasse, corretta da numeri appostivi in un secondo tempo dall'aut.: secondo quella disposizione la quinta lassa, « O greggia mia... », segue la seconda « Vecchierel bianco infermo... », e l'ordinamento sarebbe per tanti motivi incongruo: inoltre la breve lassa ultima, quasi un congedo, dovrebbe essere stata aggiunta posteriormente, quando la lassa « O greggia mia » avrebbe preso il posto definitivo. Possiamo così seguire i tre tempi della composizione del *Canto* e renderci ragione del suo progressivo ampliarsi. Ma più importa che in questa lettura ci rendiamo meglio conto dell'intima struttura della poesia: qui come nel saggio sul *Passero solitario* e su *La foglia* il M. reca un contributo notevolissimo allo studio della metrica leopardiana, della metrica, voglio dire, intesa non come studio di schemi bensì nella sua concretezza (si veda, a tacer d'altro, quel che è detto delle rime dominanti del *Canto notturno*): quella metrica leopardiana che non si esaurisce nella mera denominazione di « canzone libera », poiché la « canzone libera » leopardiana si atteggia diversamente di canto in canto, e il metro di *A Silvia* è altro di quello del *Sabato del villaggio* e l'uno e l'altro dal metro del *Canto notturno*, per non parlare dei canti dell'ultimo Leopardi.

MARIO FUBINI.

CESARE GALIMBERTI. — *Linguaggio del vero in Leopardi.* (Saggi di Lettere italiane, I). — Firenze, Olschki, 1959, pp. 161, in-8°.

La ricerca del Galimberti muove dall'esigenza di « individuare nello stile del Leopardi un elemento estraneo alla poetica esplicita dell'" ardito " e del " vago " » (pag. 9), tenendo conto che, se nello *Zibaldone* vi sono molte pagine sulla « nemicizia giurata e mortale » tra filosofia e poesia, non mancano però pensieri in cui il loro rapporto è determinato all'opposto come convergenza (si pensi alla definizione di *poesia sentimentale*), il che giustamente indirizza l'autore a ritenere che il momento conoscitivo e morale debba incidere sul linguaggio leopardiano e « rispecchiarsi in fatti di stile ». Accenni in questo senso già si trovano nel Russo e nel Bacchelli, limitati però necessariamente nell'economia dei loro saggi a rapide notazioni: che il Galimberti ora sviluppa estendendo sistematicamente ai *Canti* e alle *Operette* l'analisi dei modi in cui traspare la coscienza leopardiana del Nulla e mettendo in luce come questi moduli morfologici,

sintattici e lessicali negativi siano importanti da rilevare per un più complesso approfondimento (attento ai valori non sentimentali e non idillici) del discorso poetico del Leopardi.

L'intrecciarsi degli stilemi di questo tipo con i modi « arditi e vaghi », ampiamente teorizzati dal Leopardi, è mostrato nel primo capitolo, il più ricco di felici notazioni e preziosi suggerimenti critici, attraverso un'analisi del linguaggio della canzone *Ad Angelo Mai*, assunta come paradigma per il suo carattere di « *summa* filosofica e insieme di " ritratto dell'artista giovane " »: fra le prime Canzoni, è infatti qui che appaiono in modo definito i miti tipicamente leopardiani e prende rilievo predominante il senso della morte e del Nulla, di cui l'analisi dimostra, con un largo spoglio, il tradursi nell'adozione di strutture negative. A questa indagine si unisce e interseca una continua attenzione allo *Zibaldone*, ampiamente citato a giustificazione degli esiti stilistici, che porta così a una lucida e precisa riesplorazione delle teorie leopardiane in materia di lingua e stile, esattamente sentite nel loro carattere di delineazione di un ideale di poesia (si osserva anche (pag. 33) « il continuo interferire in esse di ragioni non solo retoriche ma storiche, psicologiche, morali »): alla luce di questa attenta verifica anche le poetiche del « vago » e dell'« ardito », apparentemente sviluppantisi in direzioni diverse, vengono ricondotte a una fondamentale affinità nel rifiuto della lingua regolare e razionale. Nei capitoli seguenti il Galimberti continua ampiamente lo spoglio delle molteplici forme della negazione nel discorso leopardiano dei *Canti* e delle *Operette* (particolarmente interessante il rilievo dei composti in *dis - in - s*, di cui le citazioni dallo *Zibaldone* precisano esattamente come il poeta avvertisse il valore negativo), cercando anche di mettere in rilievo la varietà di funzione e di tonalità di tali modi nei singoli contesti, in analisi sottili e sensibili, aperte ad avvertire le ricche risonanze dello stile leopardiano, sempre opportunamente sostenute dalla vigile memoria dei passi dello *Zibaldone* e attraverso le quali il linguaggio del « vero » si definisce con precisione (« il linguaggio leopardiano del 'vero' è infatti tutt'altra cosa dal linguaggio della ragione, matematico, algebrico, francesizzante, metodicamente censurato nello *Zibaldone*, perché tutt'altra cosa è il 'vero' del Leopardi dalle verità illuministiche » (pag. 94). Forse l'analisi avrebbe potuto spingersi più avanti nella direzione pur indicata dal Galimberti là dove osserva nei grandi Idilli « il confronto di un'arcana felicità sognata, con una costante di morte e di dolore » concludendo che « un fatto analogo si ripete di necessità nel linguaggio » (pag. 80). L'uso della negazione infatti, che pone ed evoca l'altro termine pur rifiutandolo, appare ben aderente espressione del pensiero del Leopardi fondato su un dualismo che non riesce a dissolvere uno dei termini del contrasto, ma immutabilmente li oppone in un irreducibile dissidio.

Più laterale rispetto al nucleo del saggio, anche se ugualmente interessante, il capitolo sullo stile satirico, che mette in luce l'uso, in certi contesti, (spesso dotti o ricchi di espressioni « pellegrine » o « indefinite ») di « termini » moderni rifiutati nelle teorie linguistiche e stilistiche dello *Zibaldone*, con intento di deformazione linguistica; ma in cui si tradisce una certa intemperanza polemica e inflessioni prov-

visorie e libellistiche. Acute e lucide, queste indagini rimangono però, a nostro avviso, come sospese senza l'approfondimento che avrebbero richiesto (analogamente l'ultimo capitolo che con il termine *alonsiano* di « stilistica delle fonti » presenta una serie di confronti con passi del Monti e del Foscolo, miranti insieme ad indicare possibili precedenze e consonanze su uno sfondo storico-culturale quanto, e specialmente mi pare, a lumeggiare le differenze): ci si può augurare che l'autore intenda riprendere in un più disteso discorso critico le notazioni e gli spunti lasciati in ombra in questo saggio di stimolante interesse e ricco di sottili suggestioni critiche.

MARIATERESA CATTANEO.

GIOSUE CARDUCCI. — *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di MANARA VALGIMIGLI. — Bologna, Zanichelli, 1960, pagg. 320, in 8°.

GIOSUE CARDUCCI. — *Giambi ed epodi*. Testimonianze, interpretazione, commento di ENZO PALMIERI. — Bologna, Zanichelli, 1959, pagg. 288, in 8°.

Nuovo frutto del lungo amore che lega il Valgimigli all'opera del Carducci, il commento alle *Odi barbare* esprime tutte le possibilità di una lettura cordialmente e francamente aderente, oltre che alla dizione poetica del Carducci, al suo mondo di problemi, di interessi storici e ideali, alla sua concezione dell'essenza e della funzione della poesia, che proprio nelle *Odi barbare* hanno la loro indicazione più complessa e convinta. Il commento del Valgimigli, accanto all'appassionato impegno esegetico sui singoli testi carducciani, a partire dalle testimonianze dell'epistolario, dai problemi di datazione, fino alla minuziosa esplicazione, punto per punto, dell'ampio e variato succedersi delle allusioni storiche contenute nelle più ampie costruzioni carducciane delle *Odi*, presenta quindi il difficile carattere di tentativo di ricostruire dal di dentro il mondo poetico e ideologico del Carducci presentandolo nella sua oggettiva realtà storica, come un dato da descrivere così com'è, nella sua interna coerenza di poesia e pensiero, senza sovrapposizioni di giudizi o deformazioni di raffronti o di polemiche concettuali ed estetiche. Il Valgimigli, guidato dalla consuetudine piena col discorso carducciano, vuole, cioè, esplicare, nell'aderenza precisa ai testi, la condizione reale dei contenuti e delle intenzioni strutturali della poesia delle *Odi barbare*, riferendoli non da una posizione esterna di giudizio, ma nel loro stesso fluire attraverso le immagini poetiche, come una situazione che deve anzitutto essere conosciuta con positiva concretezza, prima di essere messa in discussione.

Di qui il complessivo risultato di questo commento, di determinazione unitaria e compatta, pagina per pagina, verso per verso, della

disposizione sentimentale come della costruzione culturale, delle intenzioni impressive e « oratorie » come dei materiali eruditi di cui il poeta si serve, dell'intero *corpus* di nozioni, di tensioni, di concetti, che le *Odi barbare* testimoniano: dove anche certe nozioni e certo linguaggio che in sé appare troppo rigidamente erudito (il « saturnio carme », ad esempio, o l'invocazione alla Febbre, in *Dinanzi alle Terme di Caracalla*), o certe contrapposizioni ideologiche troppo schematiche e violente, come le opposizioni fra le immagini polemiche anticristiane e la strofe « Salve, o serena de l'Ilisso in riva » nelle *Fonti del Clitumno*, o l'analoga situazione di *In una chiesa gotica*, vengono dal commentatore riportate a una necessità di complessiva comprensione del loro significato sul più ampio spazio dell'intera esperienza delle *Odi*, col loro linguaggio sublimato e volutamente dottrinale, o fatte acutamente rientrare nel movimento più intimo della poesia carducciana, come contrasto, anche nell'ambito delle dichiarazioni ideologiche più vaste e generali, fra una condizione di spirituale « malattia che intristisce, cioè ammorba, aria e persone » e « la sanità e la luce ». Se mai altra vi fu, questa del Valgimigli appare, quindi, una tipica lettura non antologica, non condotta per considerazioni e degustazioni particolari, ma totale, dove ogni singolo esito poetico viene sempre considerato nella sua posizione nel complesso del lavoro e dell'impegno di tutte le *Odi*: anche se, poi, si leggono certe notazioni singolarmente felici su momenti particolari delle *Odi*, come le indicazioni preziose sulla tecnica e sul linguaggio di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, o la bella e commossa lettura di *Sole d'inverno*, che è poi una definizione mirabile della malinconia carducciana di fronte alle memorie e alla morte (da accostare all'altra felice lettura di *Ave*). E dobbiamo ancora ricordare l'interpretazione di *Cerilo*, dove la funzione di « ombra e tristezza » è sostenuta, nella felicissima lettura del Valgimigli, dalla polemica letteraria contro certi modi di poesia e di musica tardo-romantica, mentre l'« inno di Alcmane » oppone la chiarezza della sanità e della luce (e qui l'illustre commentatore porta un valido sostegno alla sua esegesi con l'esame delle varianti), e la lettura di *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, con l'acuta determinazione, da parte del Valgimigli, dei « mostri » della mente e della natura e della finale liberazione da essi, come dei termini su cui si fonda la poesia del componimento (una lettura del quale, unicamente attenta all'aspetto « maledetto » e « decadente », risulterebbe quindi unilaterale e imprecisa). E, come non ultimo pregio del commento del Valgimigli, dobbiamo indicare le precise notazioni sulla metrica delle singole *Odi*, esaminata non soltanto con la cura tecnica dello studioso del mondo classico, ma altresì indagata nella sua nuova misura ritmica di struttura del mondo poetico delle *Odi* (e si veda in particolare la nota sul metro di *Nevicata*).

Un posto particolare hanno poi alcune correzioni di datazioni di lettere carducciane, che il Valgimigli compie, cogliendo l'occasione offerta dalla rassegna delle testimonianze del poeta sul lavoro di ideazione e di correzione dei suoi componimenti: lo spostamento della lettera 1961 a Lidia dal 16 aprile al 15-16 marzo del 1876, nella quale sono contenute notizie intorno alle vicende esterne di pubblicazione dell'ode *In una chiesa gotica*; gli emendamenti alle date congetturali

delle lettere che riguardano l'ode *Su l'Adda* (8 luglio 1873 invece dell'11 luglio per la lettera 1584; 9 luglio invece di 12 luglio per la lettera 1585; 7 luglio invece di 1 luglio nel testo della lettera 1683, che ricorda la gita fatta, nell'estate, con Lidia sull'Adda — che fu occasione dell'ode —, dove l'indicazione 1 luglio è un evidente errore di scrittura).

Molto più modesti appaiono gli intenti del Palmieri nel commentare i *Giambi ed epodi*: lo schema generale resta naturalmente immutato, con la raccolta delle testimonianze, le indicazioni di metrica, le puntualizzazioni della semantica testuale, ma il risultato resta sul piano di un'esplicazione piana e regolare dei versi carducciani, al di qua di una continuità interpretativa e di una stessa considerazione complessiva della raccolta nei suoi caratteri di linguaggio, di gusto, di cultura, di intenzioni poetiche e soprattutto polemiche e ideologiche. Il punto migliore a vantaggio del commento del Palmieri è la sua ampiezza, che tende a esplicare attentamente ogni passo carducciano con raffronti di testi storici, testimonianze di lettere del poeta, di fonti di ispirazione, di occasioni poetiche, di eventi storici e di personaggi inglobati nella fervida esperienza di battaglia dei *Giambi ed epodi;* i momenti di minore resistenza sono da indicare in un certo abbandono del commentatore alla retorica anche al di là delle occasioni dei testi, con insistite amplificazioni dei concetti e degli scatti del Carducci, che finiscono per adombrare il testo poetico, e per dargli un'accentuazione di colorito oratorio, anche fastidioso e incontrollato, che in realtà non sempre ha. Si vedano in particolare i passi del Palmieri a parafrasi-commento di *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII*, di *A certi censori*, di *Per Eduardo Corazzini*, del *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

EURIALO DE MICHELIS. — *Tutto D'Annunzio.* — Milano, Feltrinelli, 1960, in-8°, pagg. 621.

Se per il Pascoli, e in misura minore per il Carducci, si è avuta in questi ultimi tempi una reviviscenza d'interesse critico, per il d'Annunzio è un dato di fatto che non c'è oggi interesse se non indiretto. Chi parla di lui, lo fa perché trova comodo citarlo come nome riassuntivo, formula emblematica di un complesso non troppo edificante di cose, tenendo l'occhio ad altro o prendendo in esame questioni varie di costume o di cultura più che di letteratura propriamente detta o di poesia. *Et merito*: tanta disgrazia critica, in qualche modo, il Comandante se l'è cercata e voluta; anche se, criticamente considerando il trapasso da Otto a Novecento, propendiamo a credere che di lui prima o poi si tornerà a parlare. Indagini stilistiche di più maturo metodo che non siano quelle finora esercitate, è prevedibile che si avranno su un autore come lui tecnicamente vario, che rifletteva nella sua mobilità un'inquietudine propria dei tempi

e di molti altri scrittori italiani e stranieri. Presentando un dotto poeta, per metà postermetico e per metà ermetico in ritardo, Eugenio Montale ha osservato: « D'Annunzio nella recente tradizione italiana è un poco come Hugo nella sua posterità francese, da Baudelaire in giù: è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità stilistiche e prosodiche del nostro tempo. In questo senso non aver appreso nulla da lui sarebbe un pessimo segno » (1). Precisamente nel senso di tali apprendimenti, oggi che siamo in dubbio perfino sulla poeticità di pezzi universalmente ammirati come *La pioggia nel pineto* o *La sera fiesolana*, pensiamo che potrà aprirsi un nuovo e proficuo campo di ricerche. Censurabile e addirittura esecrabile per molti suoi aspetti, per quanto concerne il mestiere di scrittore d'Annunzio non fu un ingegno volgare. Direi che qualcosa di serio, di tragico e di storicamente istruttivo rimane al fondo e al termine ultimo delle sue avventure tecniche, come delle sue avventure amorose.

Ed ecco, nell'attuale silenzio critico, viene a fare spicco un grosso volume, uno strano libro, qualcosa fra la guida, il dizionario e la *summa* di cose dannunziane. Un'opera cresciuta per accumulo di singole voci illustrative, che si ritrova a produrre un effetto, a provocare meditazioni col suo totale, forse più di quanto prevedesse l'Autore all'atto del comporla. Vorremmo infatti domandare al De Michelis se mentre si dava a ordinare e rielaborare le voci che, come dichiara, aveva composto per il *Dizionario delle opere e dei personaggi* Bompiani, ha mai pensato all'effetto che avrebbero prodotto sul lettore le tante citazioni dannunziane da lui inserite volta per volta nelle varie pagine. Quando si cita, naturalmente, si tocca questo o quel punto che abbia virtù di esempio in questo o quel senso. Ebbene, il d'Annunzio citato, esemplificato dal De Michelis nel bello e nel brutto, nel buono e nel cattivo, in tutti i momenti che potessero rappresentarlo tipicamente atteggiato in questo o in quello dei suoi aspetti e manie, ci viene fuori come uno stranissimo personaggio squadernato e potenziato per decentramento, divaricato in tutte le sue contraddizioni, dimostrato per assurdo e per serie intrecciate di casi estremi.

È un libro di non facile lettura, questo del De Michelis: per quello che s'è detto e per lo stile poco discorsivo dell'Autore. Qua e là di tono blandamente giustificativo, ispirato a un generale criterio di descrizione obiettiva, beneficia delle precedenti indagini critiche e si può dire tenga per tema conduttore quello della « sensualità rapita fuor dei sensi ». Complessivamente, finisce anche con l'apparire come una specie di *summa* della letteratura critica dannunziana, esatta e aggiornata nei rimandi, esauriente sul piano dell'informazione. Favorisce perciò un ripensamento del fenomeno etico-culturale che si chiamò d'Annunzio e ripropone un interesse del genere che si diceva all'inizio, per un caso non isolabile o in sé concluso di avventuroso artigianato letterario.

SERGIO ANTONIELLI.

---

(1) LUCIO PICCOLO, *Gioco a nascondere, Canti barocchi*, Milano, Mondadori, 1960.

ANNUNZI

Studi di filologia italiana. Bullettino annuale dell'Accademia della Crusca, vol. XVIII, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 381. — Un nuovo e ricco volume degli studi linguistici e filologici della Crusca. Ignazio Baldelli comunica testi poco noti in volgare mediano dei secoli XII e XIII (*Testi poco noti in volgare mediano dei secoli XII e XIII*) e pubblica una canzone provenzaleggiante contro i *malparleri* secondo il testo rintracciato in un Orazio ambrosiano del sec. X e XI dopo avere localizzato la lingua del volgarizzamento nell'area trevigiana orientale (*Una canzone veneta provenzaleggiante del Duecento*). Maria Corti, continuando a comunicare i risultati della sua ricerca intorno al testo del *Fiore di virtù*, propone la localizzazione di codici trecenteschi della tradizione del *Fiore* in base ad una precisa e doviziosa documentazione fonetica e morfologica, rinviando ad altra sede l'esame dei mutamenti lessicali che confermano la localizzazione ora proposta (*Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del « Fiore di virtù »*). Franca Ageno ritorna sul furbesco antico, già in parte illustrato in questa rivista (cfr. GSLI, CXXXV, 1958, pp. 370-91), esaminando altri componimenti (una stanza e quattro sonetti) del *Nuovo modo di intendere la lingua zerga* (*Ancora per la conoscenza del furbesco antico*). Gastone Pettenati si intrattiene sul passo delle *Prose* del Bembo nel quale si dà un giudizio di valore sulle singole *lettere*, e mostra che esso risulta da un adattamento assai aderente di un brano del *de Compositione verborum* di Dionisio d'Alicarnasso, opera largamente presente, anche altrove, nel II libro delle *Prose* bembesche (*Il Bembo sul valore delle « lettere » e Dionisio d'Alicarnasso*). Giovanni Aquilecchia risponde amichevolmente a Luigi Firpo, che aveva avanzato critiche intorno ai criteri da lui adottati nel pubblicare la *Cena* di Giordano Bruno (cfr. GSLI, CXXXV, 1958, pp. 587-606), precisando che lo stampatore dei dialoghi bruniani fu John Charlewood e che l'edizione londinese fu curata direttamente dal Bruno e deve perciò considerarsi una « edizione d'autore »: il che giustificherebbe i criteri conservativi, ma sempre critici, seguiti dall'Aquilecchia nel riprodurre il testo della *Cena* (*Lo stampatore londinese di Giordano Bruno*). Dante Isella brillantemente dimostra, in modo direi ineccepibile, che *La messa noeuva* del Porta riecheggia un fatto di cronaca cittadina e non semplicemente elabora una fonte novellistica; e ne trova sicura conferma nella lettera del Monti al marchese Trivulzio, premessa alla *Proposta*, dove, fra l'altro, si cita come « recentissimo » il proverbio *andare alla messa dell'orefice*, taciuto dal Cherubini e che doveva certamente riferirsi ad uno scandalo milanese di quegli anni (« *La messa dell'orefice* ». *Una poesia del Porta e la « proposta » montiana*). Emidio De Felice continua la trattazione della *Preposizio-*

ne italiana A (cfr. anche « Studi di filologia italiana », XVI, 1958, pp. 343-409), mentre Franco Mancini ci offre una raccolta di voci dialettali riguardanti la città di Todi e il suo territorio servendosi, come testimoni, di contadini (in parte inurbati) e di giovinetti delle scuole medie provenienti dal contado o dalla borghesia cittadina (*Vocabolario del dialetto Todino*).

L. C.

Anche l'Italia, come le altre maggiori nazioni, avrà la sua Biografia nazionale: è stato appunto pubblicato da poco il 1° volume del *Dizionario biografico degli Italiani* (che da Aaron Pietro arriva ad Albertucci De' Borselli Girolamo), Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960, in-8°, pp. XX-763. L'opera grandiosa era stata promossa dal fondatore medesimo dell'Istituto dell'Enciclopedia, Giovanni Treccani degli Alfieri, e affidata, per designazione di Giovanni Gentile, a Fortunato Pintor, che la diresse con impareggiabile perizia dal 1925 al 1959, cioè fino alla vigilia della sua morte. Ora ne ha preso la direzione Alberto M. Ghisalberti, coadiuvato da un corpo di redattori ben affiatati e agguerriti. (Notizie essenziali sul *Biografico* ci fornisce Aldo Ferrabino, il Presidente dell'Istituto dell'Enciclopedia). Lo schedario, che registra nomi di Italiani vissuti nel periodo dal v secolo d. Cr. al xx (e tralascia dunque i viventi), era andato crescendo fino a circa quattrocentomila schede, dalle quali si sarebbero dovute ricavare quasi duecentomila voci: mèsse enorme, non sempre essenziale, difficilmente traducibile in un numero ragionevole di volumi, da pubblicare con ritmo normale. Opportunamente, il Consiglio dell'Enciclopedia venne nella decisione di trarre dall'immenso materiale due opere distinte: un *Repertorio*, stampabile in avvenire, « nel quale saranno adunate le notizie necessarie e sufficienti alla precisa indicazione delle minime voci », e il *Dizionario*, quello che si viene stampando e comprenderà quarantamila biografie in quaranta volumi. (Questi dovrebbero essere tutti pubblicati, com'è augurio comune, in dieci o al massimo quindici anni). A parere del Consiglio dell'Enciclopedia, i redattori devono « attenersi con rigore logico al mero concetto di ciò che ha da essere la biografia per chiamarsi storica ». « Peso irrilevante », come spiega il Ferrabino, « ha l'individuo singolo, nel vasto fluire degli eventi, se la vita e l'opera non siano improntate a spiriti e forme universali, senza cui neppure la personalità sussiste, labile come la cronaca e vana come l'illusione ». Le biografie poi bisogna che siano « scientificamente elaborate, letterariamente esposte con stile sobrio, organiche e originali, preziose a ulteriori ricerche, ma per se stesse interessanti la comune cultura, il sentimento comune ». Dei criteri sopra esposti è saggio aderente il primo volume. Garanzia di lavoro severo offrono i collaboratori (tra cui sono anche stranieri) elencati alle pp. XIII-XV. E basta che l'italianista scorra le primissime pagine, badando a qualche voce, come: *Abba G. C.* di G. Mariani; *Abbracciavacca Meo* di G. Ghinassi; *Abriani Paolo* di A. Asor Rosa; *Accetto Torquato* di C. De Frede; *Acciano Giulio* di F. Nicolini; ecc. Molto accurate le bibliografie. Ma sarà doveroso tornar su questo *Biografico*.

A. Sch.

Diretti da Arrigo Castellani, che si è aggregati come corredatori Piero Fiorelli e Toni Reinhard ed ha il patrocinio di un comitato d'onore (Paul Aebischer, Angelo Monteverdi, Alfredo Schiaffini, Walther von Wartburg), cominciano a veder la luce gli *Studi linguistici italiani* (Edizioni Universitarie, Friburgo di Svizzera, 1960). Dichiara il Castellani che finora non esistevano « riviste dedicate per intero allo studio della lingua italiana e capaci, per la loro struttura, d'accogliere contributi d'una certa ampiezza ». A questa mancanza intendono sopperire gli *Studi*, il cui programma « può essere riassunto in poche parole: promuovere le ricerche sulla formazione e la storia della nostra lingua, diffondere gl'insegnamenti che da questa storia derivano ». La nuova rivista si pubblicherà in due fascicoli annuali, di circa 180-200 pagine complessive. Il fascicolo distribuito ora, eccellente e promettente, contiene lavori dell'Aebischer (*La finale « -e » du féminin pluriel italien*), del Castellani (*Il nesso « sj » in italiano*) e del Fiorelli (recensione alla *Storia della lingua italiana* di Bruno Migliorini)

A. Sch.

Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, a cura di Carlo Cordié. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, pp. LXIX-1164. — In questo volume il Cordié ha raccolto e sobriamente commentato il *Libro del Cortegiano* del Castiglione, il *Galateo* e le orazioni *Per la Lega* e *Per la restituzione di Piacenza* del Casa e la *Vita* del Cellini, relegando in appendice, senza commento, gli scritti celliniani sulle arti figurative. Per il testo del *Cortegiano* il curatore si è valso della quarta edizione del Cian (Firenze, Sansoni, 1947), riveduta su quella procurata dallo scrivente (Torino, U.T.E.T., 1955); il testo del *Galateo* è quello dell'*editio princeps* del 1558 (*Rime e prose*, Vinegia, Bevilacqua); le due orazioni sono esemplate, rispettivamente, sulle *Prose* del Casa (Parigi, Jolly, 1567) e sull'edizione citata del '58; la *Vita* del Cellini segue il testo critico del Bacci (Firenze, Sansoni, 1901), ma con l'integrazione della bestemmia perugina di messer Benvegnato (I, XXXIII; cfr. Giustino Cristofani, *Integrazione di una frase della « Vita » di B. C.*, in « Lares », XXII, 1957, pp. 15-20); mentre gli scritti sulle arti riproducono la stampa del Milanesi (Firenze, Le Monnier, 1857).

Precede il volume un'ampia introduzione, nella quale il Cordié, richiamandosi ai più sicuri risultati della critica attuale, delinea in brevi tratti la personalità dei tre cinquecentisti e lumeggia i caratteri essenziali delle loro opere, opportunamente proiettate sullo sfondo storico e culturale del secolo. Così, ad esempio, lo studioso definisce il *Cortegiano* « estremo atto di fede negli ideali della cavalleria » (p. X) in un'epoca in cui l'affermarsi delle grandi monarchie e l'uso delle armi da fuoco non solo mettevano in profonda crisi il sistema politico, bellico e diplomatico proposto dal Castiglione, ma rendevano anche insufficienti, se non addirittura vane, la nobiltà degli ideali da lui teorizzata e l'azione stessa del cortigiano perfetto, amico e consigliere del principe: del principe, giova aggiungere, del piccolo Stato, « proprietario privato di una collettività sociale » (Giulio Preti, introduzione a *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. P., Torino, Einaudi,

1960, p. XX), che l'autore del *Cortegiano* tiene costantemente presente. Quanto di triste e di nostalgico è avvertibile nelle pagine del libro, pur così ariose e umanisticamente limpide e composte, va ricondotto, secondo il Cordié, alla più o meno chiara consapevolezza, propria del Castiglione, dell'astrattezza o dell'anacronismo della sua opera, la quale fonde esperienza di vita e pratica curtense, istanze autobiografiche e finalità moralistico-precettistiche, ed è una singolare « ricerca del tempo perduto » (cfr. p. IX) — benché una simile definizione rischi di modernizzare soverchiamente il *Cortegiano*, o almeno di trasferirlo in un ben lontano e diverso ambito storico-letterario —, avvolta in « un alone poetico » (p. XI) ed artistico: rappresentazione o affresco d'un reale ambiente cinquecentesco e insieme fissazione d'una società ideale (e paradigmatica), sottratta all'usura del tempo.

Per quanto riguarda il Casa, il Cordié si sofferma soprattutto sul *Galateo*, mettendo in luce lo spirito umanistico e rinascimentale del volumetto, in cui è tesaurizzata una ricca esperienza di letture dei classici ed è messa a profitto una conoscenza diretta della « civil conversazione » e delle regole che giovano a disciplinare e ad affinare i rapporti umani. Ché se l'ambito in cui si inserisce il *Cortegiano* è pur sempre quello aristocratico, e cioè il « bel mondo » della corte e dei gentiluomini e delle gentildonne che vi sono ammessi, il *Galateo* si rivolge ad una società più vasta e complessa ed ha un carattere « democratico » (p. VII).

Nelle pagine sul Cellini il Cordié esamina in particolare la *Vita*, della quale pone in rilievo sia l'aspetto propriamente storico-documentario, in relazione al consapevole intendimento autobiografico e apologetico del libro, sia il carattere artistico nel senso più lato, e cioè quella naturale atmosfera « da romanzo » che le diverse vicende vennero ad assumere nella rievocazione oltremodo vivace, commossa, appassionata fattane dallo scrittore. La *Vita* si presenta, da questo angolo visuale, come « una composizione ' letteraria ' » (pagina XXVII), dove, nonostante il « fondo plebeo » (p. XXX), affiora ed è spesso alteramente proclamata la volontà del Cellini di lasciare ai posteri un'opera significativa, cui hanno indubbiamente giovato e l'esempio della grande tradizione della prosa toscana dal Trecento al Cinquecento e la straordinaria virtù espressiva della lingua fiorentina. Anche quanto di « figurativo », riconducibile alla perizia tecnica e artistica del Cellini orafo e scultore, può essere passato nel racconto autobiografico, è sottolineato dal Cordié; il quale tuttavia non sembra dimenticare il carattere di prevalenza empirico e metaforico di siffatte analogie e interferenze, se alla fine della sua introduzione fa proprio il giudizio del Ragghianti (cfr. « Sele-Arte », II, 1954, n. 10, pp. 59-60; e cfr. anche Mario Fubini, in questo « Giornale », CXXXII, 1955, pp. 315-8), secondo cui all'energico, prepotente, « plutarchiano » Cellini della *Vita* fa riscontro il Cellini artista in senso stretto, che è « un raffinato, un estenuato, schivo da ogni ' terribilità ' michelangiolesca,... uno squisitissimo melico rotto ad ogni flessibilità capillare del ritmo, della linea, della forma,... ricco di nostalgie, inquieto e sentimentale, anche ambiguamente ' decadente ' », con l'eccezione del « non riuscito » e « programmatico » *Perseo*, « contrapposto voluto a Michelangelo » (p. 59). Il che viene a confermare

per altra via l'esigenza metodologica di « distinguere » (sono ancora parole del Ragghianti, *ibid.*) « fra le forme diverse dell'umanità e porre con la necessaria delicatezza i loro rapporti ».

Semmai, alla luce di una rigorosamente storica accezione del termine « manierismo », quale è stato elaborato e svolto, anche in sede teorica, da certa recente critica, è forse possibile stabilire dei collegamenti, non più meramente approssimativi, sì invece sorretti sulla nozione d'uno specifico « gusto » ben definito nei suoi caratteri e nei suoi intenti, fra numerosi passi della *Vita*, improntati ad una studiata e sapiente coreografia o a sottili e minuziosi preziosismi, o ad un'esperta abilità di « regia » e di « montaggio », attraverso un cosciente impiego di mezzi espressivi volti a realizzare un determinato effetto, e l'attività del Cellini orafo e scultore. Ma è evidente che i limiti del saggio introduttivo (cui segue una diligentissima e importante nota bibliografica, ricca di « voci » talora sfuggite ai precedenti studiosi) non potevano consentire una simile indagine, la quale, se fondata su un'ampia e precisa documentazione, riuscirà a dare dei risultati interessanti (e si pensi, ad esempio, per qualche analogia, ai sondaggi compiuti nel medesimo ambiente « manieristico » dallo Scrivano nel volume *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959) ed a rinnovare in alcuni non marginali aspetti la contemporanea critica celliniana.

B. M.

КАРЛО ГОЛЬДОНИ, БИО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ, Москва 1959, [*Carlo Goldoni, bio-bibliografia*, Mosca, 1959], pp. 100. — Questo recente profilo bio-bibliografico, compilato dalla T. V. Dziuba per le edizioni dell'Istituto di bibliografia dell'Urss, ci offre insieme una precisa testimonianza della fortuna dell'opera goldoniana nell'Unione Sovietica ed una indicazione dei principi generali che ne informano la critica. Nella prima parte della pubblicazione, dedicata alla biografia del commediografo, la D. inserisce i dati essenziali della vita e della carriera teatrale di Goldoni nel quadro della società italiana e, soprattutto, veneziana del Settecento con i suoi profondi contrasti tra la vecchia struttura aristocratico-feudale e le istanze di rinnovamento avanzate dalle classi più aperte alle nuove correnti culturali. La D. mette in rilievo nell'opera goldoniana gli aspetti direttamente legati a questo ambiente storico, la critica dell'aristocrazia, il trionfo dell'ottimismo e della morale borghesi al momento del loro massimo prestigio e il loro successivo parziale superamento in commedie come i *Rusteghi* o la *Trilogia della Villeggiatura*, l'ammirazione per la classe intellettuale illuminista rappresentata da personaggi come i protagonisti del *Medico Olandese* o del *Filosofo Inglese*, la rappresentazione cordiale della vita di lavoro del popolo veneziano. Ma l'analisi della D. si estende anche agli elementi intrinseci della teatralità goldoniana e si ferma in particolare all'esame dei caratteri, del linguaggio, della struttura scenica, della scelta dei soggetti. Rifacendosi agli studi di A. K. Dgivelegov (di cui è stata tradotta in Italia l'introduzione alla sua traduzione di Goldoni del 1949, in

« Rassegna sovietica », settembre 1953) la D. vede nella trasformazione delle maschere della Commedia dell'Arte, svuotate ormai di ogni contenuto satirico e umano, il punto di partenza dei personaggi goldoniani; e riconosce a Goldoni non solo il merito di aver dato a quei tipi fissi e irrigiditi una nuova vita legata ad un ambiente storico preciso, una nuova dignità sociale e psicologica, ma anche di aver superato questi tipi stessi immettendo nelle commedie, e particolarmente in quelle veneziane, tutta una folla di personaggi popolari, ognuno con un suo particolare modo di essere e di comportarsi, con un particolare linguaggio, con problemi e vicende sue. In questo la D. vede anche la principale differenza con la commedia di Molière, costruita sulla misura di un solo personaggio centrale e della sua vicenda. La presenza in molte commedie di Goldoni di numerosi personaggi crea un problema di ritmo e di coordinazione delle varie vicende nel quadro della rappresentazione d'insieme, e qui interviene la scioltezza e la padronanza scenica di Goldoni. A proposito del linguaggio, viene messo in rilievo l'uso non solo del dialetto preso in generale, ma delle sue diverse sfumature a seconda del luogo e della condizione sociale, e viene sottolineata la validità teatrale del linguaggio goldoniano anche nelle commedie letterariamente meno riuscite.

Una breve nota sulla fortuna di Goldoni in Russia e sulla critica goldoniana conclude la prima parte del lavoro; tra i critici italiani, vengono ricordati il Falchi e il Dazzi, legati ad una interpretazione di Goldoni in chiave storico-sociologica, ma non viene dimenticata l'opera assidua e profonda dell'Ortolani.

Nella seconda parte, dedicata alla bibliografia, trovano posto, in una serie di elenchi precisi e dettagliati, le principali edizioni di Goldoni in lingua originale, edizioni integrali o edizioni di opere conosciute in Unione Sovietica, i principali saggi critici e quelli posseduti nelle biblioteche di Mosca, tutte le traduzioni in lingua russa, le rielaborazioni, i saggi critici e le recensioni delle numerosissime rappresentazioni delle commedie nelle varie città dell'URSS ed infine un panorama singolarmente informato dei saggi e degli articoli apparsi, in occasione del 250° anniversario della nascita del commediografo, in Italia e in Unione Sovietica.

Dispiace ora notare, in conclusione di questa nota, alcune inesattezze in cui è incorsa la D. nella stesura del lavoro: inesattezze per la maggior parte di ordine ortografico, dovute anche all'uso dei due diversi alfabeti; in un raro caso, a proposito di G. Gigli, di ordine cronologico (la data di nascita è 1660 e non 1680) e un'altra volta di ordine più sostanziale, nella spiacevole confusione dei dati bibliografici relativi alle due commedie *I pettegolezzi delle donne* e *Le donne curiose;* tutte cose che potranno facilmente essere eliminate in una eventuale seconda edizione della pubblicazione.

A. Bu.

Alessandro Cutolo, *L'autografo manzoniano Citterio dell'Inno Sacro « La Pentecoste »*, ILTE, [Torino] 1957, pp. n. n. 12 (con annesso a parte il fac-simile). — Solo da poco tempo m'è avvenuto di poter conoscere questa pubblicazione che mi sembra sia passata quasi inosservata, e

che pur merita un particolare cenno in questo grande archivio dei nostri studi. Il nuovo autografo venuto alla luce è quello del quale potei discorrere nelle note alla mia edizione delle poesie del Manzoni (cfr. *Poesie e Tragedie*, in « Opere di A. M. », Classici Mondadori, vol. I, 1957, pp. 824-827), grazie a una esattissima trascrizione diplomatica eseguita dalla dott. Amalia Radaeli, e da lei messa generosamente a mia disposizione, in mancanza allora della presente nota del Cutolo che fu data fuori dopo, in un ristretto circolo di privilegiati, tanto che essa non appare registrata nel Bollettino della Nazionale di Firenze e neppure nello schedario del famoso Catalogo Unico. Ho poco da aggiungere a quello che là ho osservato: solo che a complemento della descrizione del prezioso pezzo, riportata dal catalogo hoepliano dell'Asta di Ginevra del 1956, debbo informare che esso venne acquistato dal conte dott. Giannino Citterio di Milano, presso il quale si trova, a pochi passi da Brera, e al quale dobbiamo se esso è stato bene illustrato dal Cutolo e munito di una riproduzione bellissima dell'originale perfettamente rispecchiato in tutte le sue caratteristiche. Resta confermato quanto osservai, che questa redazione appare essere immediatamente precedente a quella data alle stampe sulla fine del 1822, e cioè fra il 2 ottobre, data di chiusura degli autografi del cosiddetto « Codice degli Inni Sacri », e il 23 novembre, data della licenza della Censura, ma che questa non fu l'ultima, perché altra copia dovette essere apprestata appunto per la Censura stessa, copia ora perduta nella quale, sparite le correzioni risultanti dall'autografo Citterio, s'era deciso per le lezioni ultimissime: v. 76 « ai terrori immobile », 119 sg. « Vi spira uno sgomento Che insegni la pietà », 138 sg. « Manda alle ascose vergini Le pure gioje ascose », lasciandovi forse ancora però, come deduciamo dalla stampa del Sopransi 1823 (e vedi a p. 827 come credo di spiegare l'anomalia), la dizione « diva salma » del v. 17, sostituita all'ultimo momento in bozze dalla estrema « diva spoglia », ch'era un ritorno alla lezione dell'abbozzo originario.

Circa le vicende di questo ms. poco ci è dato di sapere. Era emigrato in America, e d'oltre oceano è apparso all'asta ginevrina con altre cose rare e preziose. Poiché la Braidense nella stessa epoca e da quello stesso complesso poté acquistare altri autografi di cui s'era perduta la traccia, come quello cospicuo della « Parteneide » già appartenuto al Fauriel e le « Strofe per Comunione » già possedute dallo Gnecchi (v. « Corriere della Sera », 11 maggio 1957) sarei tratto a sospettare che tutti codesti autografi provengano dalla originaria raccolta di Ercole Gnecchi, passata poi al Gentili, indi dispersa, e in gran parte oggi ricomposta e custodita nella Sala Manzoniana di Brera.

F. G.

Paolo Toschi, *Tradizioni popolari italiane*. Edizioni RAI, Torino, 1959, in 8°, pp. 193. — Come il volume *Lei ci crede?*, uscito nel 1957, anche questo riunisce una serie di conversazioni tenute dal Toschi alla RAI. Ha pertanto carattere modestamente informativo; non di ricerca, anche se qua e là il T. prende posizioni esprimendo l'opinione sua personale. Il pregio di queste conversazioni è di darci, salvo

poche lacune (religiosità popolare, architettura rurale, letture popolari, folklore metropolitano), un quadro sufficientemente compiuto delle nostre tradizioni. S'intende che il T. non può passare in rassegna l'infinita congerie degli usi e costumi regionali, ma deve contentarsi d'un'esemplificazione scelta con garbo.

Segnaliamo in primo luogo le pagine dedicate alla letteratura popolare e usi attinenti. Il volume comincia, se trascuriamo l'introduzione, con un capitolo o conversazione sulla fiaba, dove piuttosto che Georg Jacob (*Märchen und Traum*) meritavano forse d'essere citati Carl Gustav Jüng e Hedwig von Beit per l'interpretazione psicoanalitica della fiaba. Seguono più pagine sulla poesia popolare, sugli indovinelli, sui proverbi, sul teatro popolare e di tutte queste forme letterarie popolari il T. sa dire i caratteri essenziali, pure evitando ciò che al suo pubblico non sarebbe stato adatto. Con le forme letterarie il T. ha messo le danze, alcune delle quali (le danze in tondo) erano sempre accompagnate dal canto. E qualche cosa del legame fra danza e poesia rimane.

Le conversazioni che seguono trattano dei due cicli, dell'anno e della vita umana, dei pastori e contadini, dei marinai e pescatori, dei giochi e giocattoli, dei costumi (fogge del vestire) e dei loro ornamenti, dell'arte popolare, del folklore della natura, della magia, della superstizione e della medicina popolare, e anche in questa parte non mancano riferimenti alla letteratura. Resta esclusa per il carattere stesso dell'utile volumetto ogni bibliografia.

G. V.

Ancora a proposito della cronologia delle poesie pascoliane. — Mi sia consentito far osservare ad A. Vicinelli (cfr. *Rettifica* in « G.S.L.I. », fasc. 420, p. 643) che nelle mie *Premesse* non mi riferisco alla IX bensì alla VIII ediz. delle *Poesie* (cfr. *Premesse*, p. 62, n. 1), la quale, alla data della stesura della mia Comunicaz. letta al Conv. di Studi Pascol. nel marzo 1958, rappresentava ancora la più recente e ultima ediz. delle poesie ital. del P. Pertanto la sua affermazione che « le date preposte ai singoli volumi della rinnovata ediz. delle *Poesie* (IX ed., 1958) sono esattissime » non tocca le mie considerazioni sulle precedenti ediz. mondadoriane, nelle quali i dati cronologici non sono esatti, com'è dimostrato nelle note 1 e 2 di p. 62 delle *Premesse*. Quanto alla ediz. definitiva del vol. *Myricae* mi permetto far notare che ai fini del mio tentativo di datazione delle singole *myricae* dovevo prendere in considerazione quella ediz. nella quale appaiono le *myricae* composte per ultime, e tale è appunto la V del 1900, alla quale la VI è in tutto eguale quanto alle poesie.

Furio Felcini.

DA UN CONVENTO VENETO A UN CASTELLO PIACENTINO

(*L'autore del* Delfilo *non è Francesco Colonna*)

Il problema che si affronta e si discute in queste pagine è stato suscitato dalla lettura di due importanti volumi, con cui si apre la collezione *Medioevo e Umanesimo* della Editrice Antenore : M. T. Casella e G. Pozzi, *Francesco Colonna — Biografia e opere*, I-II, Padova, Ed. Antenore, 1959. Poiché le ragioni che condussero il Pozzi a proporre l'attribuzione del poemetto il *Delfilo* al frate veneziano Francesco Colonna, esposte nel corso del secondo volume, si legano a dati cronologici e biografici contenuti nel primo, il nostro discorso comporta la necessità, che è contemporaneamente piacere, di una preliminare presentazione della struttura e del significato dei due volumi.

Appena il lettore si trova fra le mani questa elegante opera, concessasi una pausa per ammirare la veste tipografica e la raffinatezza delle illustrazioni, può essere colto dalla curiosità, in parte ancora esterna, di osservare come procede questo viaggio in tandem verso il mondo di Francesco Colonna, scrittore su cui già esiste una bibliografia abbastanza estesa, ma per lo più contraddittoria e confusa. Il risultato dell'impostazione dei due lavori e quindi della distribuzione dei compiti appare del tutto soddisfacente, in quanto i due Autori, svolgendo indagini diverse e seguendo due ordini paralleli di ricerca, si integrano a vicenda e forniscono alla fine gli strumenti per ridimensionare la figura dell'enigmatico scrittore. Il compito della Casella, assai faticoso e, vorremmo dire per l'esperienza che abbiamo delle ricer-

che archivistiche in zona trevisana, piuttosto ingrato, fu quello di portar luce attraverso una metodica ispezione documentaria sulla biografia sfuggente del frate domenicano. Le ricerche furono effettuate principalmente presso l'Archivio di Stato di Venezia, l'Archivio Comunale, Capitolare e la Biblioteca Comunale di Treviso, e, fatto del tutto nuovo nei riguardi del Colonna, presso l'Archivio Generalizio Domenicano di Roma, quello Conventuale di S. Domenico a Bologna, l'Archivio di Stato di Padova e la Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Gli esiti della ricerca sono di due generi: rinvenimento di documenti sconosciuti e sostituzione di originali a copie già riprodotte dal MOLMENTI (*Alcuni documenti concernenti l'autore dell'Hypnerotomachia Polyphili*, in *Arch. Stor. It.* XXXVIII (1906), pp. 291-314). Se la C. non è riuscita, nonostante le pazienti indagini, a scoprire documenti che diano consistenza e figura alla giovinezza del Colonna, efficaci contributi ella offre alla storia del nostro scrittore dal momento in cui egli vestì l'abito di S. Domenico. In primo luogo viene accertato che il Colonna tale abito vestì nel convento dei Ss. Giovanni e Paolo e che egli non seguì regolari corsi di teologia con esami, ma divenne dottore *per bullam*; secondariamente prende rilievo un dato del tutto nuovo e in contrasto con le affermazioni dei precedenti biografi, che cioè il Colonna non seguì regolari corsi presso l'Università di Padova: p. 30, « Non nego che il Colonna abbia mai conosciuto Padova... Ma nego la realtà di un tirocinio padovano del Colonna nello Studio universitario, sia per la teologia che per la retorica. Questa conclusione non solo sposta i dati della biografia del Colonna, ma sconvolge alcuni punti essenziali della sua fisionomia retorica quale fu finora divulgata. Il Colonna è al di fuori dell'intensa speculazione retorica e grammaticale che ha come suo centro l'università di Padova e che, appena una generazione più tardi, maturerà fino a imporsi come norma della letteratura nazionale ». Tale chiarificazione ci sembra di una certa importanza, perché in verità l'opera del Colonna si inserisce

piuttosto nell'espressionismo linguistico di antica tradizione veneta che non nello specifico ambiente padovano da cui uscì il Folengo.

La C., seguendo minutamente sui documenti di archivio le attività del Colonna e le varie peregrinazioni, riesce a dimostrare in modo convincente che l'ingiunzione del 1501 al Colonna di restituire al padre provinciale la somma spesa in suo favore per la stampa di un libro, si riferisce per l'appunto all'*Hypnerotomachia*, confermando in tal modo la paternità discussa dell'opera e chiarendo inoltre che essa sarebbe uscita non tutta a spese di Leonardo Grassi, ma con il concorso dell'autore (1). Per il periodo 1505-11, trascorso dal frate fuori del convento, per il quale non sono reperibili testimonianze di archivio, la C. offre al lettore una sorpresa oltremodo piacevole, in quanto la lacuna di ordine documentario è colmata col rinvenimento di una fonte letteraria, una gustosa novella del Bandello, la quarta della seconda parte della raccolta, che fu ispirata da torbidi episodi della vita del vecchio frate e rispecchia in molti particolari descrittivi la suggestione esercitata sulla fantasia del Bandello dall'erotismo estetizzante e dalle preziosità del gusto fastoso di questo inconfondibile monaco del convento dei Ss. Giovanni e Paolo. L'inserimento del quadretto bandelliano, oltre ad essere criticamente convalidante, introduce nell'oggettiva enumerazione dei dati biografici una nota viva, un ritmo esistenziale, quasi un movimento di balletto là ove l'episodio narrativo è portato a un rilievo tragicomico, che ben si confà alle acrobazie amorose del vecchio frate. Sin qui, dunque, l'anello tra favola e cronaca chiude perfettamente; non regge invece, da un punto di vista metodico, la proposta avanzata dalla C., sia pure con molta circospezione, che la notizia della fuga del frate da Venezia, posta a chiusa della novella, possa es-

(1) L'opera fu il primo testo in volgare uscito, e precisamente nel dicembre 1499, dalla stamperia di Aldo Manuzio (v. C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista*, in *Lett. Ital.* XII (1960), pp. 375-400, a p. 395).

sere integrata mediante alcuni passi del *Delfilo*, che presupporrebbero un soggiorno milanese dell'autore del poemetto: il Colonna potrebbe cioè essere fuggito a Milano. A parte il fatto che dal *Delfilo*, come si vedrà più oltre, non si deduce per nulla un soggiorno milanese del suo autore, resta da osservare che qui ci si muove in un circolo vizioso, in quanto si parte dal dimostrando (cioè la paternità del *Delfilo*) come se fosse il dimostrato.

Ripresa, dopo la parentesi dell'ordine letterario, la ricerca sui documenti, la C. illustra la presenza del Colonna in convento nel 1512, il soggiorno trevisano estensibile fino al 1517 e l'ultima dimora veneziana protrattasi fino alla morte, avvenuta nel 1527 (alla provvista età di 94 anni).

In buona parte nuova e fruttuosa ai fini di una storia del costume letterario nei primi decenni del Cinquecento l'indagine svolta nel cap. VII del volume: *Appunti biografici su persone vicine al Colonna*; ivi la C. ricostruisce una rete di incontri e di contatti, che danno corpo all'ambiente veneziano in cui si mosse, sia pure in modo eccentrico, frate Francesco Colonna.

Invero è difficile rendere in una breve presentazione il gustoso sapore di certi documenti con perizia messi in luce dalla C. e la massa di notizie periferiche, da cui prende rilievo la inquieta vita domenicana del tempo, perennemente agitata dalla scissione fra conventuali e riformati. E non a caso il discolo Colonna entra nel convento dei Ss. Giovanni e Paolo, non riformato, dove i frati vivono guadagnando in proprio e beatamente spendendo, mangiando cibi vietati dalla regola, rispondendo al tentativo pontificio di ripristinare l'osservanza, che accettare la riforma è « cossa che per niente voleno soportar, più presto si fariano lutherani » (p. 25). Saporiti stralci di esistenza, attraverso i quali il documento sfiora di primo acchito la forza rappresentativa dell'arte. Lavoro serio, impegnato e fecondo, dunque, quello della C. e premessa indispensabile per future ricerche sull'opera del Colonna, ricerche già avviate e condotte avanti con

preparazione e intelligenza critica da G. Pozzi nel secondo dei volumi in questione.

Veramente, quando il P. si è accinto alla grossa fatica, il panorama della critica colonnesca era tale da dare, come egli stesso scrive nella premessa, « una angosciosa impressione di smarrimento »: divorzio tra indagini letterarie e di storia dell'arte, proposte contraddittorie, mancanza di metodo, approssimazione dilettantesca. Se perciò il P., come egli del resto ripetutamente afferma, non ha potuto risolvere tutti i problemi del testo, il che avrebbe richiesto anni di lavoro, la sua indagine, strutturandosi e sviluppandosi in varie direzioni, ha finalmente ridimensionata la figura dello scrittore e chiarito il significato fondamentale della bizzarra opera. In primo luogo, stabilita l'origine ecclesiastica di un settore della cultura del Colonna e la notevole competenza del frate nei territorî della liturgia, giustificata fra l'altro dalla funzione di sacrista che egli esercitò per un certo tempo nel convento, il P. è riuscito a mettere in luce in modo interessante e nuovo come il patrimonio della liturgia cattolica venga nell'opera ora contaminato con nozioni della tradizione classica pagana, ora forzato dall'intervento del fantastico. Se scarsi appaiono nel testo i segni di una vera cultura scolastica e teologica, è sottolineabile il dato che la descrizione della bellezza muliebre tradisce l'influsso della letteratura mariana di origine medievale; sintomo degno di essere rilevato per la diagnosi di una mentalità che, a parer nostro, spesso presuppone un'ascendenza medievale. Nel cap. II, intitolato *I Monumenti*, il P. confronta il testo dell'*Hypnerotomachia* con le sue fonti scritte e figurative, principalmente con le opere di Vitruvio e dell'Alberti (*De re aedificatoria*), utilizzate e contaminate dal Colonna, ma giammai affrontate attraverso una lettura critica di spirito rinascimentale, piuttosto ridotte spesso a ruolo di puri repertorî. L'esame del P. è intelligente e del tutto persuasivo, volto com'è a individuare la preminenza di un gusto dell'ornamentazione a danno del senso rinasci-

mentale delle strutture. Atteggiamento del Colonna che riaffiora nei rapporti con le fonti letterarie, ove si indaghi lo stile e la grammatica dello scrittore. Il P. con uno studio non sempre agevole a svolgersi in quella specie di giungla che è l'*Hypnerotomachia*, perciò degno di molto elogio, individua fonti classiche e fonti umanistiche; particolari e interessanti raffronti vengono eseguiti coi testi di Apuleio, Gellio, Nonnio, Ovidio, Paolo Diacono, Plinio (pp. 81-93, ma perché in ordine alfabetico?). Certo è che il catalogo delle presenze ci fa assistere a un ricupero della tarda latinità, che non può non essere messo in rapporto con specifici settori della cultura umanistica e in particolar modo con l'ambiente bolognese (1). Il P. al proposito si pone una serie di interrogativi riferiti al genere di modello latino propostosi dal Colonna: p. 79, « Ma di quale latino si tratta? Latino classico o latino umanistico? Il classico è il latino di Cicerone o quello di Apuleio? L'umanistico è il latino del Cortese o quello del Beroaldo? ». Poco più oltre si incontra una giusta precisazione: « Ad ogni modo è senza dubbio nella posizione teorica dei cosidetti eclettici, di un latino non lingua morta, ma viva, moderna, aperta ad ogni sorte di neologismi, il punto di partenza che dà ragione di tutta l'eccedenza di vocaboli simili-latini che si registrano nel tesoro lessicale della *Hypnerotomachia* ». D'accordo; tuttavia è dimostrabile che parecchie formazioni lessicali del testo hanno la loro terra madre nella tarda tradizione letteraria medievale latina, vivaio di eccezionalità linguistiche, e in quella volgare dei primi secoli; gli esempi raccolti nelle pagine 104-115 di estensione dei suffissi *-mento*, *-ura*, *-bondo*, *-ifico*, *-ifero*, *-igero*, ecc. e la sostantivazione dei participi (*cibato* per cibo, *cogitato* per cogitazione, *distributo* per distribuzione) denunciano in modo aperto tale componente. Gli spogli che il P. offre

(1) Cfr. le belle pagine sul Beroaldo di E. Raimondi, *Codro e l'umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 (Università degli Studi di Bologna, « Studi e ricerche », n. 1), alle pp. 90-107.

alle pagine citate non sono, a dire il vero, di facile uso, in quanto ivi vengono affiancate senza distinzione formazioni suffissali vigorose già dall'epoca classica, altre tipiche della tarda latinità, altre che sembrerebbero non aver avuto i natali in epoca latina e quindi essere creazioni del Colonna. Orbene, se il lettore per vederci chiaro si accinge a eliminare tutte quelle riscontrabili, naturalmente con identica accezione, nel *Thesaurus* e nel Forcellini (per buona parte provenienti da autori arcaici o della tarda latinità, come per esempio *adipato*, *amicale*, *ansato*, *corniculario*, *naviculario*, ecc., il che conferma un indirizzo analogo a quello di alcuni umanisti bolognesi), riscontra che la serie rimpicciolisce discretamente. Se poi egli passa a ispezionare lessici medievali, constata che parecchie formazioni, supposti *apax legomena* del Colonna, hanno ivi una eccellente vitalità. Per esempio, un assaggio che abbiamo effettuato sul *Catholicon* del Balbi (1), ci ha fatto incontrare in identica accezione i colonneschi *aemulario*, *cortinario*, *ensato*, *fastigiato*, *formaculato* (dal lat. volg. *formaculum*), *soporato* (nel significato specifico: *dicitur soporatus, ta, tum, i. sopitus*), *mollicabile* (da *mollicare*), *pissatile* (2). La derivazione di un settore del lessico del Colonna dal *Catholicon* non stupisce in quanto ancora in pieno Cinquecento i « pedanti » usufruivano di testi e repertorî della cultura del medioevo come il *Doctrinale* di Alessandro di Villadei e per l'appunto il *Catholicon* del Balbi (3). Perciò, quando nella Conclusione al volume, firmata da entrambi i collaboratori, si incontra la felice ipotesi che il *De planctu Naturae* di Alano di Lilla abbia stimolato alcune

(1) Joannes de Balbis, *Catholicon*, Venetiis, apud Bonetum Locatellum, MCCCCLXXXXV.

(2) Quanto a *inscutellato* del Colonna, per il fatto che vi è aggiunto *overo panniculato*, pensiamo vada ricondotto piuttosto a *scutulatus* da *scutula* che a *scutellatus* da *scutella*.

(3) Cfr. il capitolo sui « pedanti » in A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888; e a proposito dell'utilizzazione dei glossari R. Sabbadini, *Una satira contro Battista Pio*, *Giorn. Stor.* XXVII (1896), pp. 185-6.

creazioni linguistiche del Colonna, non si può che augurarsi un approfondimento di tale direzione di ricerche. A parer nostro, chi vorrà studiare a fondo sia la lingua del Colonna sia quella della corrente pedantesca, dovrà preliminarmente effettuare un organico confronto con gli autori del tardo medioevo, già per proprio conto folleggianti nei territorî delle formazioni lessicali analogiche e con la letteratura dei volgarizzamenti. Infatti parallelamente al gusto delle nuove creazioni linguistiche prosperò certo, nella seconda metà del secolo XV e nella prima del XVI, il gusto del termine raro, risuscitato per vezzo di dottrina, del patrimonio lessicale divenuto ormai curiosità o confinato ai margini di qualche settore tecnico della cultura; solo dopo precise ricerche si potrà creare un certo confine fra la novità e il compiacimento arcaicizzante e quindi interpretare veramente il significato di tutto il movimento.

Giustificabile appare ancora presso il Colonna una componente di latinità medievale, se si interpreta la sua lingua, come è necessario fare, in funzione di quell'ideale di scrittura composita, che era proprio dell'espressionismo veneto già ai primi del Trecento. Operazione eseguita magistralmente in poche righe dal CONTINI (*Poeti del Duecento*, voll. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; I, p. 507), ove è definito il punto spettante all'autore del *Polifilo* entro una linea culturale che parte dalla trevisana *Canzone di Auliver*: «Con tanta maggior genialità, Auliver fa però gruppo con Nicolò, col volgarizzatore delle favole pubblicate dal Pelaez, addirittura con Francesco di Vannozzo. Egli è il primo rappresentante noto di quell'espressionismo veneto che, per una trafila culturale ininterrotta, produrrà nel Quattrocento e nel Cinquecento il linguaggio macaronico, il fidenziano (includendo sotto quest'etichetta anche il *Polifilo*), il pavano pastorale e ruzzantino». Una volta inserito il Colonna in tale corrente di espressionismo veneto, già vistoso nel Trecento, sembra naturale immaginarlo alla caccia di più tradizioni linguistiche da contaminare e fondere.

Quando il P. cerca di risalire dal meccanismo formale a quello della immaginazione del Colonna, ci dà alcune fra le pagine più acute e più vive del volume. Il Colonna, scrive il P., « soprattutto epiteta », cioè tende a « formazioni puramente sostantivo-aggettivali con esclusione dell'elemento dinamico, il verbo. Il Colonna tende dunque a schivare le soluzioni strettamente narrative, si rifugia in moduli descrittivi » (pp. 116-7). Il paragrafo dedicato dal P. alla distribuzione del lessico significativo mette ottimamente in luce come l'iniziativa lessicale scada nel settore narrativo per riprendere d'un tratto quota, in modo a volte violento, nelle parti descrittive e come addirittura l'elemento narrativo passi a ruolo di cenerentola, sopraffatto da una fantasiosa passione del descrivere: « In una scena potenzialmente narrativa come il convito di Eleuterillide, non esistono i convitanti, ma solo il vasellame, le tovaglie, le ricette, in un apparato immobile e irreale. E poi i paesi e i monumenti, sempre ugualmente sereni, verdeggianti, fioriti: preziosi, policromi, fastosi; sempre uguali a se stessi in quanto immagini, nuovi solo per la materia verbale che li compone. L'*Hypnerotomachia* si muove soltanto perché vi si rinnova la materia lessicale ». Pagine molto fini, suggerite da una lettura di gusto, e criticamente del tutto convincenti.

Segue un interessante esame della sintassi del Colonna: boccaccesca quando funziona, ma quando, e spesso accade, non funziona, coacervo privo di strutture, qualcosa di ben lontano dalla mentalità umanistica e volgare. Tali due aspetti della prassi sintattica trovano nel P. un indagatore attentissimo che cerca di giustificare, quando è possibile, le stesse irregolarità e gli stessi disordini come frutto di una particolare forma interna dello stile, dominato da interessi lessicali. « Ci si può chiedere ormai quale rapporto esista tra i sintagmi irregolari e la materia lessicale d'eccezione. Evidentemente non c'è, in astratto, relazione di necessità tra i due eventi... È certo tuttavia che i due eventi linguistici

non nascono separati nell'animo dello scrittore: e non è difficile alla mente del Lettore trovare il legame e discendere alla radice comune. Lo scorrere della normale sintassi si arresta attorno alle articolazioni nominali. Esse possono erigersi ad ostacolo del logico procedere delle parole per la loro stessa massa corporea... ». La spiegazione è brillante e acuta; resta solo da chiedersi, dato che nel concreto della efficiente tradizione pedantesca non si verifica, al di fuori dell'esperimento del *Polifilo,* un rapporto fra sintassi e patrimonio lessicale che abbia effetti così deleterî sulla struttura sintattica, se il fatto sia tutto da imputarsi a questo *afflatus* lessicale o non in parte a una pura incapacità di strutturazione.

Segue nel volume un IV capitolo, *Cultura classica e umanistica,* in cui vengono individuate altre fonti del Colonna o meglio illustrato l'influsso di fonti precedentemente esaminate; fra le nuove acquisizioni prendono rilievo, come era da aspettarsi, le *Cornucopiae* di Niccolò Perotti, altro testo che diventerà vangelo per i « pedanti » (cfr. art. cit. del Graf); dato che la stampa di tale opera risale al 1489, il P. può utilmente dedurne che in tale anno il Colonna aveva ancora in cantiere il suo libro.

Fin qui quanto riguarda l'*Hypnerotomachia,* alla cui illustrazione storico-letteraria il P. ha portato contributi notevoli, ai quali si riferirà con molto profitto chi vorrà approfondire singoli problemi del testo. Si segnala inoltre la preziosa scoperta, da parte del P., di una predica del Colonna in volgare non pedantesco, contenuta nel codice Magl. VII, 1030, e se ne attende con viva curiosità l'edizione.

Una sorpresa, che riserba la seconda parte del volume, è la pubblicazione del poemetto in terza rima di 2500 versi *Delphili somnium,* contenuto nel codice C 20 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, ben noto agli studiosi di storia dell'arte per le sue abbondanti e talora

deliziose miniature (1). Il poemetto è ivi edito in quanto il P. propende verso l'ipotesi che ne sia autore Francesco Colonna, dal che potremmo trovare col Saint-Simon conferma al principio della *fécondité des hypothèses erronées*; il *Delfilo* infatti, pur non essendo certo del Colonna, è un poemetto molto interessante e la sua pubblicazione è di per sé un buon contributo alla conoscenza di un determinato ambiente letterario. Rileviamo quindi ugualmente il merito dell'editore, il quale fu forse intralciato nell'esatta interpretazione dei riferimenti geografici e cronologici da una convinzione, psicologicamente un poco *a priori*, che l'opera fosse del Colonna e quindi i dati andassero interpretati in funzione dell'ambiente veneto; significativa è la frase a p. 186 nel paragrafo *Dati geografici*: «Poiché occorre cercare il luogo nel Veneto, si potrebbe pensare... ». E tale convinzione induce spesso il P. a considerare fittizie, cioè del puro ordine fantastico, le allusioni biografiche, cronologiche e geografiche, che contraddicono l'attribuzione, laddove esse, a parer nostro, si strutturano nel corso del poemetto organicamente, con precisi rapporti di causa ed effetto, e non possono quindi, da un punto di vista metodico, essere considerate fittizie. Per tali ragioni ci sembra opportuno seguire lo svolgimento delle notizie stesse nell'ordine con cui esse si incontrano nel *Delfilo* ed interpretarle oggettivamente, col sussidio di ogni possibile documentazione storica.

Il poeta, dopo aver narrato che nella sua infanzia dai tre ai sette anni fu di salute cagionevole, ci informa che a dieci anni perse il padre:

v. 247 Ha! ben dil mondo fugitivo e corto,
Ha! fortuna crudiel: ne' mei dui lustri
Mi scorsi dianci il dolcie patre morto.

Segue un'indicazione abbastanza precisa della data di morte del padre:

(1) F. Wittgens, *Lorenzo Leombruno miniatore*, *Boll. d'Arte del Minist. Educ. Naz.*, s. III, XXVIII (1934-35), pp. 76-83.

v. 256 Ché il caduco tuo velo e il mortal nodo
Sciogliesti nella subita ruina
D'Insubria captivata a inganno e frodo,
Né e' furti, la violentia et la rapina
D'Italia servitrice et non vedesti
Dil barbaro foetor putrida ustrina.
Lieta alma ben nata, che non scorgesti
Quel tuo sì amico valoroso duce
Gir praeda: ove a ventura ito saresti?

Con la *subita ruina D'Insubria* si allude alla sanguinosa conquista della Lombardia da parte di Luigi XII, re di Francia, iniziata nel 1499 e terminata con l'arresto di Ludovico il Moro, avvenuto per il tradimento degli Svizzeri (*captivata a inganno e frodo*) l'8 aprile 1500; se ne deduce che il padre del poeta, scomparso in tempo per non vedere il suo amico *valoroso duce,* cioè Ludovico il Moro duca, venire imprigionato (*gir praeda*), deve essere morto o nel 1499 o nei primi tre mesi del 1500. Eccone la conferma nei versi seguenti:

v. 274 Dal dì che la fatal piaga ti tolse,
Di qui per farte cittadin dil cielo,
Suo corso il sol non pur tre fiate absolse
Che d'aer colse un pestilente velo
Luoco di Lombardia, el già più egregio,
In menda forsi d'un antico scelo.

Il poeta ci informa che il sole non aveva ancora finito il suo terzo giro, cioè non erano ancora del tutto passati tre anni dalla morte del padre, quando una pestilenza colse il *luoco di Lombardia, el già più egregio,* cioè Pavia: è la famosa peste scoppiata per l'appunto a Pavia nella seconda metà del 1502 e durata sino al 1503, terribile se passata con gravi parole alla penna dei cronisti pavesi che, come tutti i cronisti dell'epoca, con le pestilenze dovevano avere una certa consuetudine. Riferisce il Robolini (1): VI, parte I, p. 138, « Soggiunge il Pietragrassa che nell'anzidetto anno 1502 la Peste prese principio in Pavia et nel seguente (1503) fece gran

(1) G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua Patria,* Pavia, Fusi, 1826, voll. 6.

progresso »; le autorità pavesi, impressionate, fecero un voto a S. Agostino, di cui testimoniavano due lapidi ora scomparse, l'una posta in *aula Consilii* e l'altra nella Sacrestia degli Eremitani a San Pietro in Ciel d'Oro, datate al 1503: « Urbe nostra saevissima peste affecta, desperato irritoque humano auxilio, Patres Patriae Divo Augustino Coelesti Protectori duodeviginti faces albas quotannis oblaturi, noncupato voto, salubrem statum impetrarunt » (Robolini, *ivi* e G. Vidari, *Frammenti cronistorici dell'agro Ticinese,* voll. 4, Pavia, Fusi, 1891; II, p. 159).

La concordanza quindi delle due notizie, morte del padre nella rovina d'Insubria e inizio della famosa peste tre anni dopo, ci assicura che l'epoca della morte è da porsi fra il 1499 e i primi mesi del 1500; diviene perciò insostenibile l'ipotesi del P. che la morte del padre possa essersi verificata anche una ventina d'anni prima del 1500 (p. 189).

A questo punto possiamo già trarre una prima conclusione: nel 1499 o al massimo nei primi mesi del 1500 il poeta aveva *dui lustri,* cioè dieci anni, il che già esclude che possa trattarsi del Colonna. Aggiungiamo che il Colonna viene escluso anche con la proposta di datazione avanzata dal P., perché verso il 1480 il frate aveva una cinquantina d'anni, non dieci. Il P. naturalmente avverte l'ostacolo e tenta di eliminarlo ricorrendo all'ipotesi di una cronologia fittizia, ideata al tempo della composizione del poemetto (pp. 189-90). Procedimento illecito, come già accennammo, dal punto di vista metodico, risolventesi in una violenza al testo, che va rispettato nelle sue continue e ben precise allusioni storiche, cronologiche e geografiche. Fittizia può essere la descrizione di uno stato d'animo, nato nella sfera del fantastico; ma se il poeta ci dice che suo padre è morto durante una certa guerra, prima di una certa peste e che egli in quel momento aveva dieci anni, non siamo autorizzati a non tener conto di tali notizie e a considerarle fittizie.

Proseguendo nel racconto, il poeta descrive la fuga da Pavia appestata delle famiglie più alte e facoltose:

v. 280 Chiunque ivi fu più excelso et di più pregio
D'inde si tolse [in] voluntario bando
Che sagio è, de dui mal, schiffarsi il pegio.

(Al verso 282 leggeremmo *ché*). Si fanno interessanti, per quanto diremo fra breve, alcune notizie che provengono al proposito dagli storici piacentini, il Boselli e il Poggiali (1), che ci informano dell'afflusso dei pavesi nella zona piacentina al tempo della peste del 1502-3, aggiungendo il dato che Piacenza fece persino l'offerta a Pavia, il 26 giugno 1503, di accogliere provvisoriamente fra le sue mura l'Università (Boselli, op. cit., III, p. 19): « Sapendosi che la peste devastava Pavia, gli Anziani, ad istanza dei Dottori Daniele Vijustino e Gio. Cigado, provvidero che si tentasse con tutta la diligenza d'ottenere che lo Studio delle Leggi e dell'Arti da Pavia fosse trasferito a Piacenza ».

Tra i volontari esuli da Pavia ecco la fanciulla, che sarà ospite della famiglia del poeta e susciterà in lui il fatale innamoramento (*Tantae molis erat*... suggerisce su questa peste e su questo fatale amore il buon Virgilio). Prima di proseguire nell'interpretazione dei dati autobiografici, vorremmo rispondere a una curiosa obiezione del P.: p. 188, « Il v. 249 lascerebbe intendere che il padre del protagonista morì quando egli aveva dieci anni. Ma al v. 276 egli fissa a tre anni dopo la data del suo innamoramento, ad un'età evidentemente non accettabile ». E perché? Forse che da Dante ai giorni nostri non esiste una nutrita serie di scrittori che riconducono alla prima giovinezza l'esperienza dell'innamoramento? Non si dimentichi che il poeta al v. 310 parla di *tenella etate*, più oltre commenta:

---

(1) V. Boselli, *Delle storie piacentine libri XXV*, Piacenza, Ghiglioni, 1793-1805; III, pp. 11, 15 e specialmente 19. Cr. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza* Piacenza, Giacopazzi, 1757-1766, voll. 12.

v. 1780 Ma d'ambi due l'aetà fresca e novella
Non permettea nostro sciaper più a drento
Fuor che egla in me et io fissare in quella.
. . . . . .
v. 1801 Ma il senso puellitio invalido era
A scorgere il velen, l'incendio oculto,
Al cuor mordente et rosibcante fera.

o addirittura descrive i giochi infantili :

v. 1924 Qui corse legiadretta et qui s'asise,
Qui dolcie moteggiò, qui saltò meco,

Tutto ciò ben si addice, vorremmo dire, è legittimo in un ragazzo di tredici anni e in una coetanea, non certo in adulti.

Segue la descrizione della patria del poeta, dove la fanciulla viene ospite :

v. 301 Sopra l'inclita, antica, imperia Augusta,
Dove di ver merige il sol più scalda,
U' l'Apennino a incominciar si gusta,
Nel propio luoco, ove malferma e salda
Languendo Roma stè contra Cartago
Non d'ira men che a Canne e orgoglio calda,
Nasce un torrente, se dil ver m'appago,
Di genuina crudeltà non stanco,
Di sangue ingordo, sitibondo et vago.
Ivi in tenella etate et munco et manco
Quella praeside mia imperiosa
Piaga mortal mi fe' al sinistro fianco.

Il P. commenta : p. 186, « La città del v. 301 potrebbe essere Milano ; i vv. 304-306 potrebbero alludere alle battaglie del Ticino e della Trebbia contro Annibale ; il torrente dei vv. 307-309 potrebbe essere il Po (ma come si può dire che nasce a Pavia?) ». Le errate proposte di identificazione nascono dal non aver il P. inteso che qui inizia la descrizione della patria del poeta, ove la fanciulla pavese si rifugiò. Si può con sicurezza affermare che *Augusta* è Piacenza ; così essa è chiamata (*civitas Augusta*) da tutti gli antichi cronisti locali : si confronti il *Chronicon* del Codagnello o quello di Pietro da Ripalta, per il quale la denominazione di *Augusta* sarebbe stata sostituita da quella di *Placentia* nel 367 ai tempi di

Valentiniano, o il *Chronicon* di Giovanni Agazzari (1). Ed ora seguiamo il poeta: più in alto rispetto a Piacenza, a sud della città, dove hanno inizio i primi colli dell'Appennino, nel luogo preciso ove i Romani furono sconfitti in una memoranda battaglia, nasce un torrente avido ancora di crudeltà: ivi la fanciulla lo fece innamorare. Se ne deduce che il luogo si trova in val della Trebbia, nella zona ove i Romani si scontrarono con i Cartaginesi; il torrente crudele, che in quel luogo preciso nasce, non è naturalmente la Trebbia, che proviene dall'alta valle a cui dà il nome, bensì un torrente che sarà nominato nelle terzine successive. Orbene, gli storici concordano nell'affermare che la battaglia della Trebbia ebbe luogo sulle pendici dell'Appennino, fra i primi colli della valle della Trebbia (2), cioè nella zona indicata dal poeta. Il testo continua:

v. 316 Nel proprio nido mio, ah grave offesa,
Gonfiasti il pecto di sì caldi venti
Che vi fu l'alma in rappraesaglia resa.
Non scio s'io il tacci homai o sel rammenti:
Sorge di nove mura oppido antico
Sopra il Ghiandorio, al megio a dui torrenti.
Questo è un mio sito, forsi ad altri amico:
Par che dal sol l'ultimi accenti prehende,
O sii pel seren lui vernante aprico.

---

(1) I brani dei singoli cronisti, riguardanti il nome di Piacenza si trovano editi in appendice a M. Casella, *Le origini di Piacenza e una dotta polemica intorno ad esse*, Piacenza, Del Maino, 1912 (« Bibl. Stor. Piac. », II). Sulla realtà storica concernente le origini di *Placentia*, colonia latina (218 a. C.), poi municipio, infine colonia triunvirale o augustea cfr. E. Bormann, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, IX, 1, Berolini, 1888, pp. 240-3; R. Hanslik, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XX, Waldsee Württ., 1950, coll. 1897-1910; A. Degrassi, *Guida allo studio della civiltà Romana antica*, I, Napoli, 1952, pp. 318, 325. Ringrazio il prof. Gianfranco Tibiletti dei suggerimenti bibliografici sulla storia antica e inoltre della interessante notizia che gli *Augustales*, sacerdoti del culto augusteo, sono attestati a Piacenza da diverse epigrafi, alcune delle quali erano probabilmente già note nel Rinascimento. Inoltre il nome *Augusta* potè essere suggerito da Plinio, *Natur. Historia*, III, 46, 115.

(2) L. Pareti, *Storia di Roma*, II, Torino, 1952, pp. 302-11; F. W. Walbank, *A Historical Commentary on Polybius*, I, Oxford, 1957, pp. 398-408.

Castello di Momeliano. La torre quadrata (*meridiem inter et occidentem*) e una delle tre torri rotonde.

Fenditure verticali per le catene dei due ponti levatoi.

Lucide, transparenti, et chiare
Son Pyrite al mio Cuore, acta, et fiele.
Ne se il Pastor che tra le selue idee,
Dal summo Patre a giudicar fu tolto,
La singular beltà de le tre dee,
I bel de li tre colli in un racolto.
Col magior studo, e diligentia, honestà.
Non fineto harria il più bel, col più bel uolto.
on è beltà che a tal beltà giugnesse;
Ne sì infinita gratia che lo agguagli,
Anchor che tutto il Ciel ui si apponesse.

Cod. Ambr., c. 29r: il ciliegio araldico dei Ceresa tra le fiamme d'amore.

Il P. commenta: p. 186, « La sciarada sotto cui si cela la patria del protagonista è ancora più oscura. Dal v. 323 si dedurrebbe che si tratti di un nome terminante in « sole » o « solo ». Poiché occorre cercare il luogo nel Veneto, si potrebbe proporre Asolo; si potrebbe pensare anche a Treviso, per quanto allora i termini del problema enigmistico risulterebbero più del consueto sofisticati. La specificazione del v. 321 "al megio a dui torrenti" conviene bene a Treviso, che sorge fra il Sile e il Bodenigo; ed anzi in questo caso la citazione delle "nuove mura" potrebbe essere un elemento prezioso di datazione, poiché sarebbe lecito vedervi un'allusione ai lavori di Giovanni Giocondo, iniziati nel 1508. Ma che cos'è il Ghiandorio? è un nome proprio? o significa un bosco di quercie? ». La sciarada è stimolante e al ruolo di sibilla l'educazione e il gusto letterario avevano avvezzato il poeta; tuttavia il responso è meno sibillino di quanto paia a prima vista. I dati di riconoscimento dell'oppido sono i seguenti: è stato ricostruito su una più antica dimora al tempo del poeta, si trova sopra il Ghiandorio, fra due torrenti, e ha un nome che « dal sol l'ultimi accenti prehende ». In verità però i dati di riconoscimento, che già sarebbero sufficienti, sono ben più numerosi, perché tale oppido è ampiamente descritto nell'introduzione latina al poemetto: ivi il poeta in sogno rivede *in nova excrescens moenia oppidulum* (le *nove mura* del v. 320), ritrova se stesso fanciullo innamorato, ascolta il canto d'amore della sua infanzia e, destatosi, lo fissa sulla carta in un trasporto allucinato (*illinc elegiam omnem quam auribus per somnum exhauseram hallucinans conscribo*). Seguiamolo dunque sul tracciato idillico della rievocazione: p. 202, riga 67 e sgg., « ... colliculum ascendo. Hinc prae oculis, ad lapidem unum, muris veterioribus dissipatis vetustate carieque marcidis, in nova excrescens moenia oppidulum conspitio: luculentum sane et apricum diceres diversorium, quaternis turribus (orbiculatis tribus, quae meridiem inter et occidentem invisitur quadrata) pinnisque conspicuum, muriceis munitissimum propugnaculis. Adi-

tus ante ipsos ex adverso ad universum spectantes orientem, septum ad lacunarum signa, muris superbum, coibat... Gemino ponte superato, introeuntibus e vestigio occurrit cavum aedium amplissimum, quod a lateribus circumquaque fornicata ambulacrorum indicitat vestigia. Hinc coenationes, cubicula, ambulationes, ginecea, andronites (opere quamvis adhuc imperfecto) conspectantur. Parte etenim Eurum suscipiente inhabitatur; coeterum, reliquas in dies, architecti industria, surgunt... cellulae... Verum quia sigillatim cuncta describere non est operis instituti, quae volumine privatim dicato explicanda forent, sat hoc fuerit: fabrili adeo subtilitate, magnificentia dispositioneque perfectum castellum... fit ut diversorium maxime aestivum nuncupari possit. Orienti siquidem et aquiloni geminis lateribus patorata infinito cum protractu planitie, Cispadanos Transpadanosque omnes ab alpibus Bergomatum Insubriumque ad Euganeorum colles inspeculatur clivulus vernantissimus. Meridiem versus Apennini montibus, ad occasum elatioribus colliculis cingitur ».

Da questa trasparente descrizione affiora, dunque, non una città, ma un *castellum*; non, come stranamente suppone il P., una fittizia variante della Sforzinda del Filarete, bensì un preciso castello della valle della Trebbia. Si acquisiscono nuovi dati: esso è in cima a un piccolo colle, ha tre torri rotonde e una quadrata, posta fra sud e ovest, due ponti levatoi; davanti all'ingresso orientale si leva un muraglione di sbarramento sopra le acque; la parte sud-est dell'edificio è abitabile, mentre il resto è in via di ricostruzione; il *colliculus vernantissimus*, su cui è il castello, offre in direzione est e nord una splendida vista sulla sconfinata pianura padana e su tutte le colline che si stendono fra le Alpi Bergamasche e i colli Euganei; il lato sud del colle è rivolto ai monti dell'Appennino, quello ovest a colline più alte.

Possiamo dimostrare come a tutti questi requisiti risponda in modo sorprendentemente esatto il castello di

Momeliano (1). La notizia di maggior rilievo (e che perciò è stata la chiave di volta della nostra ricostruzione) è data dal verso 326 :

Sopra il Ghiandorio, al megio a dui torrenti.

ove *Ghiandorio* è nome proprio, scritto pertanto nel codice con la maiuscola, che reintegriamo, giacché l'edizione ha la minuscola. Orbene, il Ghiandore è un torrente che nasce per l'appunto dal colle di Momeliano ed ha le sorgenti ai piedi del castello, donde scende nella pianura sino a versarsi nel Po, dopo aver preso nell'ultimo tratto il nome di Loggia (2). I *dui torrenti*, in mezzo a cui si trova il castello, sono la Trebbia e la Luretta (si noti che « torrente » è nel poemetto indicativo di ogni corso d'acqua, compreso il Po). La definizione dell'ordine toponomastico « par che dal sol l'ultimi accenti prehende » nasce da uno di quei giochi di parole o false etimologie che sono nel gusto dell'autore : *-eliano* da *elio* (sole). Passando agli altri particolari descrittivi, mi è lecito affermare che essi trovano esatta rispondenza

(1) Esso è descritto, ma in modo sommario e spesso impreciso, in A. Corna, *Castelli e Rocche del Piacentino*, Piacenza, Unione Tip. Piac., 1913, pp. 121-3. Momeliano, ora frazione del comune di Gazzola, fu località importante nel medioevo e probabilmente già in epoca molto antica (v. E. Nasalli Rocca di Corneliano, *Pievi della montagna Piacentina*, Parma, La Giovane Montagna, 1930, in « Le Pievi medievali dell'Appennino Emiliano e Ligure-Tosco », n. 2, a p. 7 : la Pieve di S. Eustorgio di Momeliano, che forse faceva parte del *Pagus Minervius*, esisteva fin dal sec. x. Si veda inoltre « *Rationes decimarum Italiae* » *nei secoli XIII e XIV*, *Aemilia*, a cura di A. Mercati, E. Nasalli Rocca, P. Sella, Città del Vaticano, 1933, pp. 401-406, 418).

(2) Cfr. f. 72 (1 : 100.000) dell'Istituto Geografico Militare; tavoletta IV NO (1 : 25.000). Il torrente si ritrova nella *Carta corografica degli Stati di S. Maestà il Re di Sardegna* compilata dallo Stagnone nel 1772 e che riproduce largamente la *Carta di Madama Reale* del 1680. Cfr. ancora la *Carta Topografica degli Stati di Parma* di A. Cocconcelli (1820-23). I nomi antichi del torrente sono Ghiandore, Giandore e Gandore; il nome odierno Gandore è destinato a mutarsi in Candore, che ho visto su un cartello stradale turistico. Del torrente parla F. Nicolli, *Della etimologia dei nomi di luogo degli stati ducali di Parma, Piacenza e Guastalla*, Piacenza, 1833, voll. 2; II, p. 13.

nel castello di Momeliano, in quanto ho potuto, per la squisita gentilezza del conte E. Nasalli Rocca (1) e dell'attuale proprietario del castello, avv. Gino Negri di Piacenza, visitare il luogo e direttamente controllare il mirabile accordo fra i dati del testo e l'originale. Il castello, situato in cima a un colle, ha proprio tre torri rotonde (di cui una recentemente ricostruita sull'antico basamento, una seconda trasformata nel secolo XVIII in cappella) e una torre quadrata, disposta per l'appunto tra sud e ovest (*meridiem inter et occidentem*); conserva le aperture per le catene di due ponti levatoi (*gemino ponte*) e presenta davanti all'ingresso, si badi bene, del lato est i resti dell'antico muraglione (*Aditus ante ipsos ex adverso ad universum spectantes orientem septum... muris superbum*), che sovrastano ancor oggi il corso del Ghiandore (*ad lacunarum signa... coibat*). Il lato sud-est dell'edificio è trecentesco (*Parte etenim Eurum suscipiente inhabitatur*), mentre tutto il rimanente fu costruito nel Cinquecento (*coeterum, reliquas in dies, architecti industria, surgunt...*). Quanto all'eccezionale panorama, che si ammira dal castello, non solo esso risponde in pieno alla descrizione latina (estesissima pianura a est e a nord, con sfondo dei monti lombardi e veneti, colline a ovest, Appennino vero e proprio a sud), ma offre una nuova puntuale conferma dell'identità del castello, che unico nella valle fra la Trebbia e la Luretta può godere di tale vista, in quanto i castelli più a valle (di Ripalta, Agazzano ecc.) sono ormai in pianura, quelli più a monte (Rezzanello, Monticelli, Montechiaro ecc.) sono impediti nella visuale sulla pianura dai primi colli.

Un ultimo sussidio, questa volta dell'ordine biografico, offre la descrizione latina, che cioè il castello non era dimora unica della famiglia del poeta, bensì luogo di villeggiatura (*unde fit ut diversorium maxime aesti-*

(1) Desidero pubblicamente ringraziare il conte E. Nasalli Rocca, Direttore della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza, per gli aiuti offertimi in varie occasioni nel corso delle mie ricerche.

vum nuncupari possit). Infine si noti, a conferma di quanto esposto, che il codice Ambrosiano del *Delfilo*, le cui miniature illustrano sempre (fatto di cui il P. non ha tenuto conto) il *recto* della carta in cui si trovano o il *verso* della precedente, a c. 17r presenta in corrispondenza della descrizione dell'oppido una graziosa miniatura, raffigurante un paesaggio che ha in primo piano, a sinistra, un colle dominato da un edificio turrito, ai cui piedi scorre con una grande ansa un fiume, e per sfondo altri colli più alti; sopra il paesaggio, che evidentemente è quello di Momeliano, un sole raggiante a sinistra e uno oscurato a destra.

Individuato il castello del poeta, il problema si trasforma in quello di individuarne la famiglia proprietaria alla fine del Quattrocento e ai primi del Cinquecento. Di scarso aiuto risulta al proposito il lavoro già citato del Corna sui castelli piacentini, essendo approssimativi i dati in esso esposti ed evasiva la cronologia: p. 122, « Nell'anno 1488 il Castello di Momeliano venne in possesso di Albanesi Giovanni, detto Rubbino, pochi anni dopo passò ai signori Ceresa ». Proficua e feconda si è rivelata invece, ai fini di stabilire chi era in possesso del castello intorno al 1499, una ricerca archivistica, svolta sia presso l'Archivio Parrocchiale di Momeliano, ottimamente custodito dall'attuale parroco Bruno Ferri, sia presso l'Archivio di Stato di Piacenza, ove è raccolto oggi il materiale notarile della valle della Trebbia (salvo quello della zona di Bobbio, giacente all'Archivio Provinciale Notarile). Da un rogito del notaio Thomas de Parma in data 1491 (Arch. Parr.) risulta che in quell'anno è già proprietario del castello lo *spectabilis et generosus vir* Antonio Ceresa, figlio di Marco, abitante a Piacenza *in vicinia S. Trinitatis*, a cui è data l'investitura delle decime di Momeliano dell'arciprete Bartolomeo Bazzani. Ancora attore in vari rogiti notarili risulta Antonio Ceresa fino al 1498; l'ultimo atto notarile che lo riguarda è del 19 ottobre 1498, rogato dal notaio Lanfranco Nibbio. Poi silenzio. Il successivo atto del 9 mag-

gio 1502, rogato dal notaio Giovanni Gabriele dal Pozzo e riguardante l'acquisto della *pozza di sotto,* terreno paludoso sottostante al castello dal lato est (le famose *lacunae* della descrizione latina del poemetto), ha per attrice la vedova di Antonio Ceresa, Giustina, tutrice dell'unico figlio maschio Marco Antonio. I conti, dunque, tornano perfettamente: il padre del poeta risulta dai documenti d'archivio morto in un lasso di tempo contenuto fra il 1499 e i primi mesi del 1502, riducibile ormai in base ai dati del poemetto al periodo dal 1499 ai primi tre mesi del 1500. L'autore del *Delfilo* è dunque il figlio del nobile piacentino Antonio Ceresa e si chiama Marco Antonio Ceresa. Una vistosa conferma, se ancora ve ne fosse bisogno, offre la miniatura a c. 29r del codice. Si premette che lo stemma dei nobili Ceresa è costituito da un albero di ciliegio « fogliato e fruttato », per esprimerci in gergo araldico (1); orbene la miniatura in questione, che illustra i versi del *Delfilo* sulla potenza del fuoco d'amore, rappresenta un grande albero di ciliegio con foglie e rosse ciliegie pendenti, incendiato alla radice.

Marco Antonio Ceresa figura con l'epiteto nobiliare *spectabilis et generosus vir* o *miles* in vari rogiti del notaio Lanfranco Nibbio del 1516, 1522 (Arch. Parr.; Arch. di Stato, Lanfranco Nibbio III, prot. 24) in quanto il poeta aveva come il padre l'investitura delle decime per la Pieve di Momeliano; era consuetudine infatti delle chiese affidare la raccolta delle decime ai castellani del luogo. Che i Ceresa fossero un casato di buona nobiltà è provato da altri rogiti dell'Archivio Parrocchiale di Momeliano, che documentano i matrimonî delle tre sorelle del poeta con membri di tre illustri famiglie, una piacentina e due pavesi, dal che si deducono anche stretti rapporti

(1) A. Bonora, *Stemmi di famiglie piacentine,* Piacenza, 1846, pp. 15, 63. S. Mannucci, *Nobiliario e Blasonario del regno d'Italia,* Roma, Coll. Araldico, 1932; I, 403. I vari rami della famiglia si sono successivamente distinti aggiungendo al simbolo base, l'albero di ciliegio, o due mani strette al tronco, o un putto nudo ai piedi dell'albero, che coglie ciliegie, o un putto e un leone rampante.

della famiglia Ceresa con l'ambiente di Pavia, a cui apparteneva la fanciulla amata dal poeta (1). La sorella Caterina sposò infatti un Duroni Bottigella (e i Bottigella, come è noto, sono una delle famiglie pavesi più celebri e più politicamente qualificate al tempo di Ludovico il Moro) e fu madre di Giovanni Duroni Bottigella. Isabella sposò Gianfranco Eustachi, nobile pavese, da cui ebbe una figlia Daria, che sposò un Busca ancora di Pavia. La terza sorella Antonia sposò il marchese Malvicini Fontana e fu madre di Urbano, morto nel 1552.

Alle documentazioni di nobiltà se ne affianca una molto interessante in quanto riporta ad un determinato ambiente culturale; la prima edizione, del 1515, del *Liber Statutorum almi studii Bononiensis* contiene una prefazione e un indice dei capitoli dello Statuto dei Giuristi compilato da un Giovanni Alberto Ceresa piacentino: *Universis canonum legumque scholasticis in almo Bononiensi Gimnasio Auditoribus. Joannes Albertus Cerasia Placentinus eiusdem Ordinis Sectarius* (2).

Dunque nel 1515 un parente del poeta (allora in età di 25 anni) svolgeva la sua attività in quell'ambiente culturale bolognese, dove sì salde radici ebbe a cavallo fra i due secoli la particolare corrente umanistica che influenzò il linguaggio pedantesco.

Riprendendo l'esame dei dati biografici contenuti nel *Delfilo*, si incontra ai vv. 328-36 una minuta descrizione

---

(1) A cura dei notai Lanfranco Nibbio, Domenico Bosi, Giovanni Antonio de Rossi (anni 1530, 1533, 1550). Figlio illegittimo risulta, senza specificazione di paternità, Bartolomeo Ceresa, nominato in età di diciotto anni arciprete di Momeliano nel 1497, secondo una pergamena, nel 1493, secondo una lapide elencante i vari arcipreti, e rimasto in carica fino al 1544. Data l'età, dovrebbe essere figlio illegittimo del padre del poeta, che lo avrebbe sistemato facendolo nominare a diciotto anni arciprete di Momeliano.

(2) R. Ambrosini, *Un Cimelio e due rarissime edizioni di Giustiniano Leonardi da Rubiera, stampatore bolognese*, in *Bibliofilia*, XII (1910-11), pp. 332-40. C. Malagola, *Statuti delle Università e dei Collegi dello Studio bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1888, p. XVII. S. Fermi, *Giovanni Alberto Ceresa e la prima edizione degli Statuti dell'Università di Bologna*, *Boll. Stor. Piac.*, VI (1911), pp. 41-2.

dell'abbandono da parte della fanciulla del suo nido « caliginoso, umbrato Da tetra morte e interneciva peste », dove sono rimasti entrambi i genitori e le « compagne » e del suo arrivo all'oppido del poeta. Seguono ben 1400 versi dedicati agli occhi, al collo, alle mani, alle braccia, alle « mammillulette », all'alvo, alle gambe, ai piedi di questa ninfetta venuta da Pavia, ma per nostra fortuna al millequattrocentesimo verso il poeta d'un tratto si accorge della sua indegnità a descrivere non pur la chioma, ma un solo capello della fanciulla (v. 1720) e ritorna ai ricordi autobiografici. Passarono nove mesi felici (v. 1817), finché un giorno i due ragazzi idearono una lunga gita giù per la valle « alla città magiore », cioè Piacenza e non Venezia, come suppone il P., in gennaio e non in autunno:

v. 1819 Vergine bella in stellico trapunto
Facea il suo assenso, e i giorni il sol crescea
Dietro alla coda al Pan pissaceo aggionto,
Et per e' colli e giù per l'Alpi neva
Ir fea superbi e rapidi torenti

Il sole allunga le giornate *dietro alla coda al Pan pissaceo* (costellazione del Capricorno, 21 dicembre - 20 gennaio); quindi la « Vergine bella in stellico trapunto » non può essere la costellazione della Vergine, come suppone il P., e nemmeno diremmo una stella (Venere), dato che si parla di *stellico trapunto*, bensì la luna, contrapposta al sole: si era in periodo lunare, nel mese di gennaio. Giunti al « destinato luoco », cioè Piacenza, dove i Ceresa abitavano nel quartiere di S. Trinità, cominciano i guai; il destino, si sa, va a ficcarsi nei luoghi più impensati e, questa volta, in una borsa della madre del poeta (la signora Giustina!). La fanciulla vi fruga « per instincto naturale o ver transtullo » e vi trova niente di meno che una lettera da cui apprende l'uccisione del proprio padre. Il poeta parla di *exterminio*, particolare che spiega i precedenti versi 1729-34, in cui egli afferma che Marte lo rovinò e fece i suoi « dì d'ogni miseria haeredi ». La fanciulla infatti, appresa la notizia, non vuol restare

nemmeno un'ora a Piacenza e fa ritorno a Pavia, lasciando il ragazzino com'è rappresentato nella miniatura di c. 28r, con la sua brava ferita al cuore.

Restato solo, egli vaga senza pace per i luoghi pieni di ricordi (v. 1093 e sgg.). Che fare di tanta solitudine? Non gli resta che salire su un monticello « sublimato alquanto », donde può scorgere in lontananza la piana pavese e accarezzare con gli occhi la terra della fanciulla. Ma la malinconia preme talmente che egli si fa « Tutto cinereo homai, tutto mortale », sicché i medici decidono di fargli cambiare aria: il luogo scelto, guarda caso!, è proprio Pavia (v. 2115). L'idea di Pavia come stazione climatica non neghiamo che sia stupefacente, ma forse ivi (siamo solo nel regno dell'opinabile) erano già sposate le sorelle, che risultano dai documenti maggiori in età del poeta. Qui egli rivede pertanto la fanciulla, che è in preda a una « intercallata febre » (v. 2177), ma purtroppo la trova « Da li laci d'amor libera e sciolta, In sé racolta, in sé solingha e austera » (v. 2206-7).

A questo punto il poeta apre una breve parentesi per dirci che egli ormai continuerà a riandare nella memoria solo per mitigare la sua pena, non perché nutra speranze:

v. 2209 Ma per disacerbar l'alpestre et fera
Mia sorte, seguirò, non già perch'io
Suo obstinato voler cangiar li spera.

Indi riprende la vicenda, trasportata avanti nel tempo: il poeta non è più un fanciullo, ma un giovanissimo uomo che, fisso al sogno dell'adolescenza, si propone di tornare a Pavia (è una nuova andata perciò, non la stessa, come pensa il P. p. 188, attribuendo al poeta una contraddizione che nel testo non c'è).

v. 2212 Colmo d'un numeroso alto disio
Muossi li piè da l'insule beate
Ove la summa fu del viver mio,
Et per le lei dimonstration sì amate,
Per li blandi colloquii et le soterie,
Per le caritie altro ' non mai più usate (1).

(1) Qui proponiamo punto, non virgola, in quanto *amate* è attributo di *insule*.

Dispuosi da le mie parti più inferie
Trarmi ne l'alto, et ivi por mio albergo
Presso il suo nido in le contrade Hesperie.

Queste *insule beate* inducono daccapo il P. a congetturare Venezia, laddove trattasi solo delle isolette affioranti nelle zone paludose della valle della Trebbia e del corso del Po (1), allo stesso modo come le *lacunae* della dedica *Dive lacunarum* non indicano la laguna veneziana, bensì le paludi o pozze ai piedi del castello (cfr. il già citato *ad lacunarum signa* del testo latino). E del resto anche le miniature mostrano sempre dei minuscoli laghetti fra prati, rocce e colli.

Andando da Piacenza a Pavia il poeta partirà da zone « inferie » (cispadane), e si dirigerà « ne l'alto » e verso ovest. Tuttavia, per trasferirsi qualche tempo nella nuova sede egli deve trovare una giustificazione presso i familiari :

v. 2221 Et mentre qual cagion vi volgo et vergo,
Una finta academia alciò il pensiero,
Che fallito non fu dianci e da tergo.

Per questo viaggio dunque, che poi non si effettuerà, il poeta prende a motivo una accademia ; non finisce di convincerci la spiegazione del P. : p. 186, « il pretesto per andarvi è una " finta academia ", non cioè un'accademia fittizia, ma la finzione di voler studiare in una università (il che conviene con Pavia) ». In un'epoca in cui le accademie già esistono, perché il poeta dovrebbe chiamare accademia un'università? È più probabile che egli finga di andare ad una accademia. Che età ha ormai il poeta? Quasi vent'anni, come vedremo fra breve ; siamo dunque intorno al 1510, epoca in cui non esisteva certo a Pavia l'Accademia degli Affidati e nemmeno quella precedente della Chiave d'oro, sorta nel 1546 (2) ; esistevano tutta-

(1) Sulla frequenza di zone paludose in passato nella bassa valle della Trebbia e della Luretta v. il Nicolli, op. cit., I, pp. 239 e sgg. ; 251 e sgg., ove sono elencati i toponimi risalenti a *padula*.

(2) St. Breventano, *Istoria della antichità, nobiltà et delle cose notabili della città di Pavia*, Pavia, Bartholi nelle Case di S. Pietro

via dei ritrovi letterari, che il Muratori chiama *rudimenta Academiarum*, presso le più note famiglie o nel castello visconteo (ivi già secondo il Magenta alla fine del secolo XIV), raduni che venivano pomposamente chiamati accademie; si pensi al famoso salotto di Ippolita Malaspina, marchesa di Scaldasole, detto *Academia Ticinensis*, di cui era fedele frequentatore (si cita l'episodio per la somiglianza dei protagonisti) il conte piacentino Costanzo Landi, che ivi tenne a diciannove anni nel 1539 o forse nel 1540 una *lectio virgiliana* di cui parlano tutti gli studiosi delle accademie pavesi (1). A quale ritrovo letterario alluda il poeta non ci è riuscito di stabilire nonostante lunghe ricerche.

Passano intanto un anno e tre mesi, il desiderio sta per avverarsi e il poeta è in procinto di iniziare la navigazione sul Po (2), il *fiume ameno più ch'Atesì et Sperchio*. Il P. dà molta importanza a questo richiamo all'Adige e lo pone tra gli elementi positivi per l'attribuzione del poemetto al Colonna (pp. 186, 195); ma in verità, dato che lo Sperchio è un fiume della Tessaglia, il poeta non risulta da questo verso più veneto di quello che risulti tessalo. Si tratta semplicemente di un doppio paragone usato a nobilitare il Po.

---

in Ciel Aureo, 1570, p. 13. S. Comi, *Ricerche storiche sull'Accademia degli Affidati e sugli altri analoghi stabilimenti di Pavia*, Pavia, Stamperia Cominiana, 1792, pp. 24-6. L. Contile, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese...* in Pavia l'anno MDLXXIIII.

(1) Comi, op. cit. pp. 27-8. V. Osimo, *Costanzo Landi, gentiluomo e letterato piacentino del secolo XVI*, *Ateneo Veneto* XXIII (1900), pp. 234-48; 322-45; alle pp. 246-8. Importante l'articolo di D. Bianchi, *Vita di Andrea Alciato*, *Boll. Soc. Stor. Pavese* XII (1912), pp. 133-205, ove a p. 196 e sgg. è giustamente affermata e documentata la notevole priorità cronologica dell'*Academia Ticinensis* rispetto a quella della Chiave d'oro.

(2) Per le normali comunicazioni sul Po tra Piacenza e Pavia v. V. Pancotti, *I paratici piacentini e i loro Statuti*, voll. 3, Piacenza, Del Maino, 1925-30; II, *Paratico degli uomini addetti alla navigazione del Po (navaroli)*, pp. 1-106: vi si apprende che anche navi di grosso tonnellaggio passavano dal Po alla Fodesta, canale che circondava e attraversava la città, sormontato da ponti che collegavano i quartieri. Normale era il servizio di barche fra Piacenza e Pavia.

Ed eccoci ad un punto cruciale per l'interpretazione della vicenda. Il viaggio ad un tratto va a monte; il poeta è costretto a mutar vita dalla *sacra fame d'or*, che sommerge lui quasi *impubere* (v. 2233-5) e lo lega con inscindibili nodi:

v. 2242 Hora di quindi alla memoria arreco
Come non potei giugnre ai mesi sei
che ai fianchi mi fu posto un altro stecco.
Questi fuor li leghami acerbi et rei
Che sciolier non si pon si non per morte,
Non per man di mortal né man de dei.

Il P. spiega: p. 188, « Il viaggio è tuttavia sospeso all'ultimo momento perché *Delfilo*, dietro le prospettive di un guadagno, prende l'abito religioso » e ancora: p. 184, « L'allusione ai voti religiosi è ai vv. 2242-7; credo non sia possibile avanzare al proposito nessun'altra interpretazione ». Beh, veramente si può avanzare quella del matrimonio; l'idea che uno scelga la vita religiosa per far soldi permane alquanto curiosa, anche se il P. ci aggiunge che nel convento dei Ss. Giovanni e Paolo i monaci guadagnavano bene a causa di ricche prebende. Inoltre, perché mai il P. trova che la miniatura di c. 51r conferma l'ipotesi dei voti religiosi (p. 195)? Ivi si scorgono due gambe nude, tagliate all'altezza della coscia, inginocchiate davanti a un mucchietto di monete d'oro: è semplicemente illustrato il culto del denaro, l'ossequio alla ricchezza. Siamo perciò convinti che qui si tratti di un matrimonio di interesse, costume vivo in tutti i secoli, il che è confermato dai versi successivi, in cui il poeta spiega come dopo questo legame le *domestice cure* per tre anni lo hanno distratto dal pensiero della fanciulla. Possono a un frate riferirsi *domestice cure*? Per di più nel codice la miniatura della c. 63r, posta sotto i versi in questione, raffigura un castello in rovina, con una torre crollata; è ovvio dedurne che il poeta fu occupato a ricostruire un castello, magari proprio il castello di Momeliano, della cui riedificazione parla nei particolari la parte latina del poemetto, e magari con i soldi della mo-

glie ricca. Sono cose che nella vita succedono. E se il poeta non si fece frate, la fanciulla non si fece monaca; quindi il v. 2250 « tracta fu loetabonda a simel sorte » non allude « alla vestizione della ninfa », bensì a un suo lieto matrimonio, avvenuto mezzo corso di luna dopo quello del poeta. Si vorrebbe a questo punto salutarli entrambi con un « auguri e figli maschi », ma il poemetto inesorabilmente continua per altri duecentocinquanta versi; la vicenda però si fa ormai esilissima: tre anni dopo i due matrimoni la donna torna al *nido* del poeta ed egli, rivedendola, piomba nuovamente fra le pene d'amore, per sfogare le quali si accinge a scrivere il *Delfilo*.

È di rilievo la notizia del v. 2364, che cioè questo amore ha fatto soffrire il poeta dieci anni: poiché egli si è innamorato a tredici anni e sono tre anni che è sposato, ciò significa in primo luogo che si è sposato, come dicevamo, a venti anni, secondariamente che egli scrive il poemetto a ventitré anni. Ignorando la durata dell'elaborazione letteraria, possiamo per lo meno affermare che il poeta ha iniziato la stesura nel 1513.

Portato a questa data il *Somnium Delphili* risulta una palese imitazione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e, come tale, si inserisce piuttosto nella tradizione dell'autentico linguaggio pedantesco che in quella fidenziana, cui pertiene un elemento corrosivo nuovo, un mordente satirico ignoto al poemetto: il personaggio *Delfilo* è cioè piuttosto imparentato con *Polifilo* che con *Camillifilo* (1). Né tale poemetto risulta isolato sulla scena letteraria dei primi del '500, bensì si lega a quella produzione letteraria pedantesca in volgare, che ancora attende uno studio organico e contro cui reagisce il Castiglione nel *Cortegiano* (III, LXX), là ove con tono infastidito allude a co-

(1) S. Ferrari, *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*, *Giorn. Stor.*, XIX (1892), pp. 304-34. Abd-el Kader Salza, *Una commedia pedantesca del Cinquecento*, in « Misc. di studi critici in onore di A. Graf », Bergamo, 1903, pp. 431-452. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 323-5.

loro che « scrivendo o parlando a donne usano sempre parole di Polifilo » (1). Vicino al *Delfilo* negli intenti artistici e nella prassi linguistica, se pure scritto in prosa, risulta il *Libro del Peregrino*, romanzo in volgare di un altro emiliano, Jacopo Caviceo, opera che con ogni probabilità Marco Antonio Ceresa conobbe, in quanto l'*editio princeps* uscì a Parma nel 1508. Benché la vicenda del *Libro del Peregrino* non abbia punti di contatto con quella del *Delfilo*, il gusto che la regge è affine; le due opere esprimono lo stesso ambiente culturale padano, in cui la tradizione letteraria toscana (Dante, Petrarca, Boccaccio) si incontra con l'esperienza stilistica pedantesca e con la sua più vistosa attuazione, il *Polifilo*. Il lessico del *Libro del Peregrino*, col relativo gioco suffissale e i relativi richiami eruditi, è attinto al medesimo patrimonio a cui attinge l'autore del *Delfilo*. Basti qualche esempio (2) : III, 4r « candido petusculo ove Cupido e Venere del suo natale giorno fanno celebrità »; XII, 15r « casulula di queste herbule referta,... una casulula ne la quale eran celati uno hostiolo et una finestrula »; XIII, 15v « remusinando quello che sotto la hedera latitasse, ritrovando l'hostiolo non manco fui laudator di l'ingegno di Genevera »; VII, 8v « tu sei la dea, tu il corculo del quasi exanimato corpo. Tu sei la sedia de l'animula sua »; IX, 12r « È stata tra nui una continua conservatione, non servile ma sororia ». La donna è in *tenella etatula* (VI, 5r) e il poeta, *certiorato* de l'amore, è *suo ancillatore* e *nocturno excubitore* (VII, 10r, v) e fa vari *munusculi* alla servitù per ingraziarsela e inneg-

(1) Riguardo all'ambiente piacentino in particolare, si vedano le artefatte liriche cinquecentesche di qualche poeta locale, fra cui Luigi Cassola, nel codice Pallastrelli 230 della Biblioteca Comunale di Piacenza. Inoltre Cr. Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, voll. 2, Piacenza, presso Niccolò Orcesi, 1789. Utili notizie, fra cui quella di un filone umanistico apuleiano, in E. Cremona, *Profili dei letterati piacentini*, in *Panorami di Piacenza* a cura dell'A.I.M.C., Piacenza, 1955, pp. 189-224, specialmente alle pp. 194-204.

(2) Jacopo Caviceo, *Libro del Peregrino*, Milano, Off. Minutiana, MDXV.

gia alla *sacra buccula*, al *perfilato naso* (VII, 10r) della fanciulla e sente *una sarcina insidere* sul suo cuore, per cui l'*eutrapelia* si volge *citatamente* in sdegno; e si potrebbe continuare per intere pagine, se non si volesse soltanto individuare la terra comune a tali prodotti letterarî.

Se, dunque, Marco Antonio Ceresa non è un imitatore isolato, ma si inserisce in un tipico movimento letterario, può interessare il modo dell'inserimento e il carattere specifico dell'attività letteraria del poeta. Che il *Delfilo* non solo riproduca motivi del *Polifilo*, ma documenti una imitazione frequente da parte del suo autore dei richiami eruditi, delle immagini, del lessico fantastico e stupefacente del *Polifilo*, è fatto su cui non merita di insistere perché già il P. lo ha ottimamente illustrato, segnalando con la sua puntuale e approfondita conoscenza del *Polifilo* i punti più notevoli di contatto fra le due opere (cfr. gli interessanti rimandi a p. 171). Vi è però una circostanza degna di rilievo, che lo stesso P. prese in considerazione, pur traendone conseguenze inaccettabili: p. 172, « spesso... là dove l'*Hypnerotomachia* ha degli errori di stampa, il *Delfilo* ha la lezione giusta; e non si tratta di banali errori, facilmente correggibili. Risulta allora chiaro che l'autore del *Delfilo* non esemplava direttamente dall'*Hypnerotomachia*, ma che usava le stesse fonti, lo stesso repertorio usato dal Colonna: e cioè che i due autori sono tutt'uno ». Poiché ormai ci sembra assodato che i due autori non sono tutt'uno, assume particolare significato il diretto contatto del Ceresa con Plinio, Apuleio e con tutto quel gruppo di autori latini a cui la corrente umanistica bolognese aveva conferito alla fine del secolo XV tanta attualità e lustro. La tecnica di elaborazione del materiale erudito e degli elementi formali da parte del Ceresa rivela un caratteristico travaglio di contaminazione fra gli scrittori latini e il Colonna, sicché lo stesso autore, vuoi Plinio o Apuleio, è alternativamente fonte diretta e fonte indiretta. Il discorso vale (limiti di spazio ci vietano di esemplificare) per i testi

à la page dell'erudizione contemporanea, come le *Cornucopiae* del Perotti, a cui l'autore del *Delfilo* ricorre senza dubbio anche direttamente. Questa specie di autonomia rispetto al *Polifilo* si fa più notevole e vistosa se dal settore erudito, che gli autori classici e medievali nutrono senza interruzione, si passa a quello della tematica poetica, dietro cui fanno capolino insistentemente il Dante della *Commedia*, il Petrarca e il Boccaccio. Da costoro il Ceresa assume, oltre a particolari sintagmi, anche avvii stilistici, strutture sintattiche canonizzate ormai dal secolare uso poetico. Ne risulta così una sintassi lirica fondamentalmente diversa da quella del testo prosastico del Colonna, più regolare, più strutturata, più piana.

Se si volesse indulgere a un esame capillare della lingua del *Delfilo*, non si potrebbe non prendere in considerazione le notevolissime differenze nel campo morfologico rispetto al *Polifilo*, indizio che l'imitazione formale ha luogo soltanto nei territori del lessico. Infatti le strutture della morfologia del *Delfilo* sono quelle della migliore tradizione poetica quattrocentesca e vi mancano completamente gli esiti arcaico-idiotici che costellano la morfologia del *Polifilo* e sono con ogni probabilità dovuti alla assidua lettura da parte del Colonna di testi tecnici, composti da architetti o pittori o scienziati, nei quali le finalità pratiche e l'influsso di un linguaggio artigianale diedero vita a un prodotto linguistico ibrido, ove arcaismi e idiotismi si fondono con elementi di pura tradizione letteraria umanistica e volgare (1). In questa specifica letteratura tecnica ha vita, per esempio, nel secolo XV la desinenza arcaico-idiotica *-erono* (cfr. NENCIONI, op. cit., p. 60), che tanto abbonda nel *Polifilo* per la 3ª pl. del passato remoto e dell'imperfetto cong.; qual-

(1) Finissima l'analisi che di tale linguaggio fa G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica*, Firenze, Olschki, 1953, « Atti Acc. Tosc. di Sc. e Lett. La Colombaria », XVIII (1953), XIX (1954), alle pp. 59-62, a proposito dei trattati del Ghiberti e del Filarete.

che esempio (1): *heberon* 1113; *incusseron* 1110; *iunsseron* 1138; *veneron* 1138; *fusseron* 1103, 1110; *facesseron* 1140, ecc., desinenza che manca assolutamente nel *Delfilo*. Come vi mancano alcuni idiotismi settentrionali, che affiorano qua e là nella lingua del *Polifilo*: desinenze pronominali (« et come aptamente amare si *pò-le*, chi non ama... » 1089; « il solerte Architecto... *pò-le* licentemente cum adiectione et detractione depolire l'opera sua » 1132), gerundi in *-ando* per coniugazioni che non siano la prima (« *Disperdando* gli risonanti sospiri » 1093 ecc.). Se le letture volgari del Colonna sono particolarmente indirizzate, per ragioni di contenuto, ai testi tecnici, a quella cioè che il Nencioni chiama (p. 59) « letteratura di non letterati », l'autore del *Delfilo* costruisce alla scuola dei poeti, dei letteratissimi il suo linguaggio, che perciò risulta non solo più puro di quello del Colonna, ma anche di quello del prosatore Caviceo, spesso intinto di emilianismi morfologici e fonetici.

Poco di tipico quindi è rilevabile nella convenzionale lingua poetica del *Delfilo*: nel settore morfologico un preponderante uso del pronome personale in luogo del possessivo (*il lui frameo voler* 153; *dal nido lei* 328; *da l'un l'altro lei char progenitore* 328; *vui ardir, vuy cuor* 314 ecc.), fenomeno rilevato già dal P. e che sembra essere per lo più attestato negli scrittori settentrionali (cfr. Straparola, Orchi). Notiamo qualche particolarità fonetica che ben si spiega in un emiliano, ma con la riserva che potrebbe risalire al copista: plur. in *-i* nel numerale *novi* 1817 (2); *-ei* per *e* in monosillabi: *mei* 243, 2127 ecc. (nel primo caso si legga perciò: « Ché a mei mia vita più che morte increbbe », non « Ché a' mei... ») ; a

(1) Data l'esiguità delle citazioni, si usa per comodità di riscontri la scelta antologica operata sull'*Hypnerotomachia Poliphili* da Cl. Varese in *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; il numero indica la pagina.

(2) Molti pl. in *-i* negli *Statuti* piacentini dei primi del sec. XVI editi dal Pancotti, op. cit., p. 81 e sgg. e precisamente in numerali: *setti* 81; *cinqui* 82; *venticinqui* 81 ecc.

sé sta *trei* 2253, 2266 (TRES); il passaggio di *i* tonica di IV coniug. latina (o III in *-io*) a *e* fa pensare più a un fatto fonetico che morfologico: *udè* 1537, 2072 ecc.; *morei* 1861; più incerti gli imperfetti *uscea* 244; *sentea* 1799. Se è ben attestata nel nord la grafia falsamente etimologica *scio, scia,* per « so » « sa » (1), lasciano perplessi di fronte alla pura interpretazione grafica versi come 2169 « Né a quel modo, non scio sc'io ben me 'l sciapia »; 1206 « Né poter di là siù sciapria rifarlo ». Per lo meno il *sc'io* e il *siù* denunciano uno sdrucciolamento fonetico. Non può risalire al copista la frequente caduta dell'atona interna negli sdruccioli: *ferla* (ferula, canna) 2017: *sterla* (sterile); *tignre* 828; *rumpre* 1102; *litra* 1874; *pignre* 1958; *giugnre* 2243; *misre* 2370.

Fatto genericamente settentrionale la metafonesi in *nuy, vuy, dui*; inoltre *oldi* (253); *drio* 398.

L'autore del *Delfilo* quindi si esprime in una lingua poetica di koiné settentrionale piuttosto eletta, in cui ha inserito un lessico indicativo di una determinata scelta letteraria, di un compiacimento umanistico-pedantesco. Conferma della fattura del poemetto in ambiente culturale emiliano offrono le belle miniature, che illustrano la vicenda e i richiami eruditi del testo. La Wittgens infatti, di cui citammo il saggio, individua in esse chiari influssi del Cossa affiancati a quelli del Mantegna; senonché, sviata dal preconcetto che il codice fosse stato miniato in Lombardia, riporta al 1531 la fattura delle miniature, in quanto a tale epoca il Leonbruno, probabile autore di esse, si trovava in Lombardia. Le conclusioni della Wittgens dovranno essere rivedute dagli specialisti alla luce di due fatti nuovi: che l'autore è emiliano e che il poemetto risulta in via di composizione nel 1513, sicché è impossibile sia stato miniato una ventina d'anni dopo.

Non possiamo chiudere il nostro discorso senza chiederci in nome della poesia il significato del destino po-

(1) MIGLIORINI, *Storia* cit., p. 283 n. 7.

stumo di questo poemetto: ha esso una validità puramente artistica? La risposta in questo senso purtroppo non può essere che negativa: Marco Antonio Ceresa rientra nel gran numero di uomini che, colpiti dalla sua stessa passione, fra il Quattrocento e il Cinquecento imposero alla letteratura italiana un grave fardello di versi tesi a una autenticità sempre sfuggente e deludente. Vi è tuttavia nel *Delfilo* qualcosa che deve beneficiare non solo di una curiosità storico-culturale, ma anche di una attenzione critica: alludiamo a un sia pur modesto risultato lirico che si attua nel procedere della narrazione, ove all'immagine della donna adulta viene con sottile insistenza a sovrapporsi quello della bimba, che affascinò il poeta fanciullo. Significativi per questo tema i versi latini isolati, posti nella c. 8r fra l'introduzione e il testo volgare:

Vos, vos, Delphilus alloquens puellae,
Vos, vos, Delphilus alloquens adultae.
Spectetis, rogat iste, et indicetis
Si quae pulchrior est recens puella,
Si quae gratior est decens adulta.

Sono rimasti nel poeta, insistenti, la grazia e il segreto del primo amore fanciullesco, la carica del fabuloso, che dominava l'infanzia e ora si proietta sulla maturità; la vicenda infantile tiene così a battesimo la nuova, assorbendola in sé; la *puella*, che « corse legiadretta », torna a implicare la donna adulta, a reinserirla in un mondo di libertà e di poesia. Purtroppo il poeta non ha una coscienza avvertita che domini coerentemente il tema fondamentale; egli lo asservisce all'erudizione e alla moda letteraria, con esiti che dal punto di vista poetico sono per lo più fallimentari; tuttavia solitario, dietro gli artifici e le convenzioni stilistiche, il tema fondamentale si leva davanti al lettore, come un'occasione perduta, e unico troverà luogo nella sua memoria.

Maria Corti

I SONETTI E LE ODI GIOVANILI DI A. MANZONI E L'IDILLIO « ADDA ».

Il sonetto autoritratto, « Capel bruno: alta fronte: occhio loquace », fu composto dal Manzoni sul declinare del 1801, dopo la stesura del *Trionfo della Libertà*. E quasi facendo seguito ad esso, poco dopo, e non oltre i primi mesi del 1802, egli scrisse altri due sonetti, l'uno rivolto al Lomonaco e l'altro alla Musa, i quali, come già l'autoritratto, appaiono in vario modo collegati al *Trionfo della Libertà* (1); un quarto sonetto, che si suole intitolare *Alla sua donna,* pur essendo stato composto nel medesimo torno di tempo (1802) e benché sia partecipe della medesima temperie morale e poetica, si distingue, come vedremo, dagli altri per un suo particolare rilievo e significato.

Il sonetto al Lomonaco fu la prima cosa che del Manzoni apparve per le stampe, e come è noto fu pubblicato appunto da Francesco Lomonaco, il quale, nel primo volume delle sue *Vite degli eccellentissimi italiani* (Italia 1802, p. 4), lo mise in testa alla sua « Vita di Dante ». Era una situazione di per se stessa patetica, questa di un esule che narrava la vita del più grande e illustre degli esuli italiani; il parallelismo si offriva spontaneo, e il Manzoni ne trasse lo spunto per rammaricarsi che l'Italia, « questa di gentili alme madrigna », ingrata ai

---

(1) Del *Trionfo* e dell'autoritratto ho già discorso in uno studio (*L'esordio del M.*, apparso in questo « Giornale », vol. CXXXIV, 1957, pp. 249-297) al quale il presente scritto direttamente o indirettamente si riferisce tutto.

suoi figli migliori mentre sono in vita, ne riconosce la grandezza e li onora solo dopo che son morti:

> Tal premj, Italia, i tuoi migliori, e poi
> Che pro se piangi, e 'l cener freddo adori,
> E al nome vòto onor divini fai? (1)

Come per l'autoritratto il Manzoni si era ispirato al famoso sonetto dell'Alfieri e forse anche a quello del Foscolo, così anche di questo al Lomonaco sono stati additati gli illustri precedenti in due sonetti, oggi non tanto ma in quel tempo ancora assai noti, di Michelangelo e del Filicaia. Ed è una segnalazione che si può accettare benissimo, purché tuttavia si aggiunga che essi vi stanno, nel sonetto del Manzoni, non da protagonisti, ma come semplici elementi di tutta la sua struttura etico-rettorica, la quale è anche intessuta di concetti attinti a una tradizione che fa capo allo stesso Dante, e di atteggiamenti, anche stilistici, desunti ancora dall'Alfieri, dal Parini e dal Monti. Per un esatto apprezzamento del sonetto, anche qui sarà dunque opportuno sceverare analiticamente la sostanza autobiografica che si è incorporata nella struttura. Esso esprime anzitutto l'amicizia del giovane poeta per l'esule napoletano, un'amicizia però che non si esaurisce nel semplice e immediato legame affettivo, ma che si celebra in un àmbito di chiusa eticità, dove assume la figura della solidarietà morale: la sorte dell'esule è infatti intimamente compianta, ed è insieme ammirata e in qualche modo invidiata. Accanto a questo, anzi del tutto fusa con esso, c'è la disposizione satirica, l'amara quanto ovvia deplorazione della sciagura dell'Italia (« Sì da' barbari oppressa opprimi i tuoi, / e ognor tuoi danni e tue colpe deplori, / pentita sempre, e non cangiata mai »), una disposizione che discende direttamente dal quarto canto del *Trionfo*, ma con altro animo e con altro esito poetico. Quella che qui il Manzoni

(1) Per tutti i testi poetici giovanili e per le questioni ad essi attinenti cfr. A. M., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954.

avrebbe voluto esprimere era infatti una complessa situazione sentimentale, in cui l'invettiva, lo sdegno e l'amarezza si fossero fusi ed elevati nel tono di una virile malinconia meditativa. Il modello su cui questa volta il Manzoni si studiò di esemplare la propria sostanza umana non era più il ritratto alfieriano, ma qualche cosa di diverso e tuttavia di assai affine: egli tendeva a riconoscersi, non nella figura del Lomonaco, e neanche, strettamente parlando, in quella di Dante, ma in una ideale figura di « Esule egregio », a cui la stessa altezza dell'ingegno e la dirittura del carattere sono fonti di mali, e che dalle sue doti stesse e dalle immeritate sventure trae il diritto di giudicare altamente e accoratamente l'ingratitudine della patria. Solo in questo senso, e non nel senso tutto rettorico per cui è stato citato, può assumere un suo reale significato il riferimento al noto sonetto di Michelangelo. Questo del Manzoni risponde infatti, ma del tutto internamente e vagamente, oltre che con fanciullesca ingenuità, a quel sospiro, a quel moto di riverente invidia che in Michelangelo si trova esplicito e determinato:

> Foss'io pur lui! ch'a tal fortuna nato,
> per l'aspro esilio suo, con la virtute,
> dare' del mondo il più felice stato.

Pel giovane Manzoni, però, l'altezza dell'ingegno e in genere la grandezza umana e civile si riassumeva nell'altezza del genio poetico; e perciò anche in questi sonetti, come già nel *Trionfo*, all'espressione di alti sentimenti umani e civili si accompagna l'ambizione della gloria poetica. Additami, dic'egli nel sonetto alla Musa rivolgendosi a Clio, additami una via che conduca a somma gloria e che non sia stata ancora percorsa da alcuno; fa' che con Dante, Petrarca, Tasso, Alfieri e Parini io sia l'iniziatore di un genere nuovo nella poesia italiana; e che s'io debba cadere, « dicasi almen: su l'orma propria ei giace ».

Questo sonetto è assai più povero del precedente. L'ar-

dente desiderio della gloria poetica, che ne costituisce insieme la spinta autobiografica e l'unico motivo, è già tutto nei primi due versi (« Novo intatto sentier segnami, o Musa, / onde non stia tua fiamma in me sepolta »), dove il giovane poeta tende a manifestare l'urgere e l'agitarsi in lui della poesia inespressa, che come una fiamma lo arde e consuma, e che rimarrà sepolta nel suo petto se egli, disdegnoso com'è di confondersi con l'anonima folla degli imitatori, non troverà modo di esprimerla in un'opera sicuramente originale. E questa stessa nota, ingenuamente orgogliosa, ritorna nell'ultimo verso, il quale gli piacque tanto, da ripeterlo qualche anno più tardi nel carme *In morte di Carlo Imbonati* (v. 206). Naturalmente noi non faremo al Manzoni il facile appunto di avere scambiato l'originalità della poesia con l'originalità del genere letterario: egli non poteva infatti se non attenersi a quello che era allora il concetto vigente dell'originalità. Il difetto del sonetto non è qui, ma è altrove. C'è infatti da osservare che non avendo saputo scendere in fondo al proprio animo per leggervi quello che realmente c'era, il poeta si è dovuto aggirare all'esterno della propria intuizione; e pertanto, invece di dare adeguato sviluppo poetico a quel tormento di poesia che ne costituiva il nucleo iniziale e vitale, egli si è accontentato di svolgere rettoricamente il tema del sonetto ricorrendo alle esemplificazioni che occupano tutti i sette versi centrali. Quasi tutto il sonetto si risolve perciò in una amplificazione rettorica, la quale di per sé è sufficiente a denunciarne l'intima povertà.

Come già nell'autoritratto, così anche in questi due altri sonetti è agevole riconoscere la presenza di motivi e di atteggiamenti che si ritrovano anche nel tessuto etico-rettorico del *Trionfo*. Ma vi è anche evidente — un po' meno nell'autoritratto e più negli altri due — qualche cosa come un abbassamento di tono, che lascia più scoperto lo stento dell'elaborazione rettorica. Le idee e i sentimenti sono sempre quelli, ma si dispiegano più

pacati e ragionati; non hanno più quell'animosa violenza, quell'acuminato e quel rovente; non vi si raggiunge davvero quella tensione, quel fuoco d'entusiasmo. E d'altra parte questa caduta non è compensata da alcun altro acquisto. Nell'atteggiamento meditativo, infatti, si avverte più la stanchezza del poeta che un suo nuovo vigore attinto a un più intenso e più virile raccoglimento interiore. Questi sonetti non possono dunque essere assunti come la testimonianza di un ulteriore grado di maturità raggiunto dal poeta, e cioè come almeno un principio di superamento del *Trionfo*; ma vanno considerati come un documento che qualche cosa si veniva allora mutando nell'animo del giovane Manzoni. E appunto per cogliere nella sua essenza questo cambiamento, e per segnarne i termini e la portata, sarà ora opportuno passare ad esaminare da vicino il quarto sonetto, che si conserva anch'esso autografo e con la data del 1802.

(Alla sua donna)

Se pien d'alto disdegno e in me securo
Alteramente io parlo e penso e scrivo
Oltre l'etate e il vil tempo in ch'io vivo,
E piacer sozzo e vano onor non curo;

Opra è tua, donna, e del celeste e puro
Foco che nel mio petto accese il vivo
Lume degli occhi tuoi, che mi fa schivo
Di quanto parmi, al tuo paraggio, impuro.

Piacerti io voglio; né piacer ti posso,
Fin ch'io non sia, ne gli atti e pensier miei,
Mondo così ch'io ti somigli in parte.

Così per la via alpestra io mi son mosso:
Né, volendo ritrarmene, il potrei;
Perché non posso intralasciar d'amarte.

Sulle orme del Tommaseo, che fu il primo a parlarne, questo sonetto è comunemente lodato, sia per la virtù dello stile «formato a originale imitazione de' più tersi scrittori del Cinquecento, e segnatamente del Casa», sia

per la purezza e nobiltà del sentimento che lo anima (1). Questi rilievi sono obbiettivamente esatti. Ma è anche opportuno aggiungere che il sonetto non è tecnicamente impeccabile; che fra l'altro le due relative che si susseguono nella seconda quartina dipendendo l'una dall'altra ne appesantiscono il ritmo; che esso è impostato secondo lo schema concettuale dell'amore come strumento di perfezione morale che è comune a tutta la nostra tradizione lirica facente capo agli stilnovisti; che inoltre il linguaggio vi è ovvio e irrilevante, senza alcuna impronta di originalità personale; e che perciò tutto il componimento non ha nulla di veramente poetico. Malgrado questo nostro risultato negativo, esso è però tutt'altro che trascurabile. E se invece di giudicarlo con un metro rettorico-poetico lo assumeremo, non al modo del Tom-

(1) Cfr. N. Tommaseo, *Delle poesie giovanili d'Alessandro Manzoni e quindi del suo modo d'imitare gli antichi*, in A. M., *Opere*, Firenze, presso i fratelli Batelli, vol. I, 1828, pp. 607-618. Val forse la pena di riferire per esteso il passo del Tommaseo che si legge alle pagine 607-608: « Noi conosciamo persona dottissima, e cara all'Italia, (il T. allude certamente ad Andrea Mustoxidi), che del M. possiede un sonetto composto non ancora compiuti i sedici anni, sonetto dove non tanto è da ammirare la coltura dello stile formato a originale imitazione de' più tersi scrittori del Cinquecento, e segnatamente del Casa, quanto la delicatezza d'un sentimento purissimo ed alto. In codesto quasi puerile sonetto, il Poeta dice di riconoscere dall'amore la gentilezza e la nobiltà dell'animo e conchiude con affermare che queste doti in lui non potranno cambiarsi; *perché*, dic'egli, " Perch'io non posso tralasciar d'amarti ". Altri avrebbe facilmente potuto esprimere la prima parte di questo concetto, ch'è una delle solite Petrarchesche dimostrazioni d'un affetto gentile; ma la seconda espressa nel verso citato ch'è l'ultimo, indica, s'io non m'inganno, una delicatezza più originale, un non so che di semplice insieme e di arguto che arresta il pensiero. Il giovane Poeta di sedici anni non solo ama perché trova un oggetto degno d'amore, ma spera altamente della dignità dell'indole propria perché sente ch'e' non potrà cessar d'amare un oggetto sì degno! Sarebbe difficile trovare qualcosa di simile negl'innumerabili verseggiatori amorosi del Cinquecento: e lo stesso Platonismo del Petrarca rade volte è così semplice, così delicato. — Noi chieggiam perdono al Manzoni dell'aver tratto in luce questa memoria della sua gioventù; ma noi ci siam sentiti un bisogno di dare a conoscere a un pubblico che lo venera un documento prezioso su cui giudicare della quasi innata nobiltà del cor suo. Noi crediamo che solo la sua modestia può della nostra indiscretezza arrossire ».

maseo come un prezioso documento « della quasi innata nobiltà » del cuore del Manzoni, ma come una testimonianza che il Manzoni vi ebbe a lasciare della vita sua, del suo atteggiamento morale in quel torno di tempo, se ne potrà cogliere l'intimo e reale significato e si potrà insieme giungere a una sua più esatta valutazione critica.

È ormai comunemente ammesso, ed è infatti estremamente probabile e quasi certo, che il sonetto sia stato ispirato da una fanciulla di cui il Manzoni si era innamorato e che alcuni anni più tardi, in una lettera al Fauriel, egli medesimo ebbe a chiamare « l'angelica Luigina » (1). E una notizia più ampia di questo suo primo amore il Manzoni aveva già dato al Fauriel in un'altra lettera di poco precedente, scrivendogli in questi termini: « Je vous ai peut-être déjà conté que j'eus dans mon adolescence (1801) une très-forte et très pure passion pour une jeune fille, *habitu et vultu adeo modesto, adeo venusto, ut nihil supra,* passion qui a peut-être épuisé les forces de mon âme pour de semblables émotions. (...) Ce qui me donne un peu de torture, c'est la pensée que c'est un peu de ma faute que je l'ai perdue, et qu'elle croyait que c'était tout-à-fait de ma faute... Ses parents avaient très-mal agi avec moi, jusqu'à me forcer à m'éloigner de la maison pour conserver ma dignité, et elle a cru que je cessais de la voir par indifférence; mais ma faute a été de ne pas me rapprocher d'elle quand je le pouvais honorablement; mais alors il ne me restait pour elle qu'une profonde vénération que j'aurai toujours; et ce sentiment n'était pas aussi fort que mon aversion pour le mariage, aversion que le spectacle affreux de la corruption de mon pays avait fait naître, et que la part que je prenais un peu (et voilà ma honte) à cette corruption n'avait fait qu'augmenter » (2).

---

(1) *Carteggio*, I, p. 85.

(2) *Carteggio*, I, pp. 70-71. L'identificazione di questa Luigina con una sorella di Ermes Visconti risale a Giuseppe Gallavresi, il

La notizia di questo mancato fidanzamento e matrimonio non è interessante in se stessa, ma per quel che essa testimonia della vita del Manzoni in quel torno di tempo, soprattutto in merito alla sua dissipazione giovanile (1). Dunque in un primo momento il Manzoni, benché fortemente innamorato, siccome i genitori di Luigina si erano comportati assai male verso di lui, si vide costretto, per salvare la sua dignità, a cessare dal frequentarne la casa e ad allontanarsi da lei. In un secondo momento, quando egli avrebbe potuto onorevolmente riavvicinarsi a lei, e cioè quando i genitori di lei si erano ricreduti, egli se ne astenne perché non ne era più innamorato; verso quell'angelica fanciulla gli era rimasto soltanto un senso di riverente affetto, di « profonda venerazione », e questo sentimento non era così forte da fargli vincere l'avversione al matrimonio, la quale era in lui alimentata dallo spettacolo della generale corruzione e dalla parte che a quella corruzione egli stesso prendeva. Questo accenno ad un periodo di vita dissipata è certamente da riferire non soltanto, come potrebbe sembrare, al secondo di questi due momenti, ma anche al primo. Se l'avversione al matrimonio non potè poi essere superata da un sentimento che si era molto intiepidito, è lecito infatti pensare che essa esistesse anche prima e che allora era stata vinta dalla forza dell'amore. E che le parole del Manzoni vadano così interpretate lo si desume inoltre dal comportamento dei genitori di Luigina, che altrimenti resterebbe inspiegabile. Un giovane del ceto e della condizione del Manzoni sarebbe stato certamente per la Luigina quello che si suol dire un

---

quale però non la aveva proposta come « sicura assolutamente », ma solo come una « ipotesi molto plausibile ». Cfr. *Per l'interpretazione di due lettere manzoniane,* in questo « Giornale », vol. LX, 1912, pagine 267-270.

(1) Un impressionante episodio di codesta dissipazione è venuto alla luce di recente. Cfr. Fausto Lechi, *Due lettere inedite di A. M.*, in « Archivio Storico Lombardo », serie ottava, vol. VIII, e Tommaso Gallarati Scotti, *Una pagina ignorata della gioventù del M.*, nel « Corriere della sera », 7 aprile 1959.

buon partito; se perciò i suoi genitori avevano qualche cosa da apporre a lui, questo non poteva che riguardare proprio la sua personale condotta. Essi dovettero giudicarlo per quello che egli doveva allora apparire agli occhi di ogni benpensante: un giovane scapestrato che in compagnia di altri giovani scapestrati della migliore società milanese, quali Sigismondo Trechi, Luigi Arese, Ermes Visconti, Federico Confalonieri, traviati inoltre nelle loro idee dalla frequentazione di scrittori «rivoluzionari» quali Vincenzo Monti e Ugo Foscolo, scialacquava allegramente il suo tempo e il suo denaro nei giochi d'azzardo e nei piaceri; un libertino nel costume privato, e per giunta un libertino anche in fatto di idee politiche e religiose.

E non è d'altra parte gran che difficile rendersi conto del loro successivo mutare d'opinione. Se la fanciulla era la Luigina Visconti dei marchesi di San Vito che oggi si vuole, certamente il fratello di lei, Ermes, doveva aver perorato in famiglia la causa del già condiscepolo e ora amicissimo suo. Ma fosse ella chi si voglia, ai suoi genitori, messi già sull'avviso dal comportamento altero e dignitoso del Manzoni, non dovette essere disagevole assodare che la spicciola dissolutezza di quel giovane non era poi se non quella di ogni collegiale uscito di collegio; che quanto alle sue idee politiche e religiose non erano altro appunto che idee, le quali, destituite di ogni pratica conseguenza si esaurivano tutte in generose e appassionate discussioni; che dietro le apparenze inquietanti c'era un animo ispirato sempre a sensi di nobiltà e di rettitudine; e che infine egli aveva dato prova di una insolita forza di carattere riuscendo a vincere in se stesso la passione del gioco. Nessuno infatti lo aveva più visto giocare nel ridotto della Scala dopo un amichevole rimprovero mossogli dal Monti (1).

(1) «Il così detto *Ridotto* del teatro della Scala era allora precisamente un ridotto di biscaiuoli. L'inesperto Alessandrino si era lasciato prendere all'esca, confessando egli stesso più tardi che si

Rileggendo ora il sonetto, non si può disconoscere che esso nacque da tutta questa situazione morale e particolarmente dal primo dei due momenti che si sono qui lumeggiati, quando cioè l'animo del giovane Manzoni era diviso tra l'anelito di purezza che gli veniva da quel primo amore e gli imperiosi richiami di altri piaceri e passioni. L'errore del poeta consisté ancora una volta nel non aver saputo né leggere a fondo in se stesso, né isolare codesta sostanza autobiografica per darle quello sviluppo personale che essa avrebbe richiesto. Da una parte la inesperienza giovanile e dall'altra l'educazione letteraria ricevuta e gli esempi stessi dei contemporanei lo trassero invece alla via più facile, lo indussero cioè a trascrivere il suo vivo e sincero sentimento in un registro tradizionale, a comprimerlo e a travisarlo in uno schema, adattandosi al quale, esso non poteva se non smarrire gran parte della sua realtà e della sua coerenza. Infatti il perfezionamento morale, di cui si attribuisce il merito alla donna amata, è dato come ormai tutto raggiunto e compiuto nelle due quartine, le quali, malgrado qualche neo, hanno nel complesso quella sostenutezza rettorica che si addice a tanto risultato. Ma le quartine sono apertamente smentite dalle terzine. In queste, dove il poeta è più sincero, la finzione rettorica e la compassatezza stilistica di prima si sciolgono in un linguaggio e in un ritmo assai meno tesi e controllati, anzi diciamo pure assai più scadenti. E tutto vi è rimesso in forse. Il poeta riconosce qui di non aver ancora raggiunto neanche quel grado di purezza che gli sarebbe necessario per potersi sentire almeno

---

sentiva già fortemente invasato da quella terribile passione... Una sera Alessandro Manzoni sedeva al banco dei giocatori. Tutto a un tratto si sente leggermente battere sulla spalla. Vòltosi indietro, si trovò in faccia lo sguardo affascinante di Vincenzo Monti, il quale gli disse queste semplici, ma gravi parole: "Se andate avanti così, bei versi che faremo in avvenire!". Chi può misurare la potenza di un rimprovero amichevole sopra un animo bennato? Il Manzoni era deciso: egli aveva giocato per l'ultima volta » (A. Stoppani, *I primi anni di A. M.*, Milano, Carrara, 1874, pp. 121-122).

in parte degno della fanciulla amata. La via del perfezionamento gli appare, com'era, assai aspra e difficile e faticosa; e la meta finale, pur perseguìta con tanto sforzo di volontà, gli si profila ancora dubbiosa e lontana. La storia umana che sta dietro questi sei versi è una storia di conquiste morali e di ricorrenti cadute; epperò nella prima quartina con maggior verità avrebbe dovuto dire che egli faticosamente si studiava di sottrarsi ai « piaceri sozzi » e di essere migliore del suo « vil tempo », non di essere già uscito vittorioso dalla difficile lotta. La veridicità del sonetto, una veridicità che per la ragione che s'è detta non trovò il modo di esprimersi ad essa conveniente, è proprio qui, in questi sei versi; e il più significativo di tutti, come vide il Tommaseo, benché per diverso motivo, è l'ultimo verso, « perché non posso intralasciar d'amarte », così brutto e sciatto, eppur tanto patetico, perché se non ne dà la misura, suggerisce almeno un'idea di quel contrasto interiore.

In questi quattro sonetti giovanili il Manzoni stava tracciando le linee di una sua autobiografia poetica. E può essere interessante notare come questo accadesse in un tempo in cui anche il Foscolo, dopo quella che ne aveva data nell'*Ortis,* procedeva a delineare una sua nuova raffigurazione autobiografica inquadrandola anche lui in una serie di sonetti. Il tentativo del Manzoni rimase però senza seguito. E a voler cercare il motivo dell'interruzione, o quanto meno della brevità di questo ciclo, verrebbe fatto di osservare che una ben altrimenti ricca e complessa esperienza di vita potè informare di sé i dodici sonetti del Foscolo; mentre invece il tessuto morale del giovane Manzoni era ancora assai povero e acerbo, e perciò il poeta poté trarne materia solo per quattro sonetti. Ma questa sarebbe una spiegazione tutta nostra e obbiettiva, cioè dall'esterno, e per giunta *a posteriori.* Possiamo esser certi che il giovane Manzoni era ben lontano dal pensare di aver vuotato il sacco; e anche se il sacco gli fosse rimasto realmente vuoto, il che poi non

è mai, con tutta la perizia rettorica che lo soccorreva avrebbe potuto continuare ancora chissà quanto. La verità è dunque un'altra. Evidentemente il Manzoni non si era dedicato di proposito a codesta autobiografia. Messosi dopo il *Trionfo* a scriver sonetti, essa gli stava venendo così, quasi senza che se ne accorgesse. E perciò egli poteva continuare anche a lungo, diciamo così, per forza d'inerzia; come pure poteva cambiare strada e passare ad altri temi e ad altri metri. Ma a fargli prendere una strada diversa, un motivo ci doveva essere. Ebbene, lo stacco fra i quattro sonetti e l'ode immediatamente successiva « Qual su le Cinzie cime » non è solo di tecnica e stile: è un salto di qualità, e contrariamente a quello che si ritiene è tutt'altro che un salto in altezza.

I motivi fondamentali dei quattro sonetti, la passione civile e l'ambizione della gloria poetica, sono i medesimi del *Trionfo;* ma, come abbiamo già visto, non più ormai accesi e risentiti a quel modo. Ad essi si era aggiunto un motivo nuovo, quello del disagio morale, che il poeta riteneva generato in lui dalla prima esperienza amorosa. E questo tema, che poteva essere assai ricco, non ebbe sviluppo alcuno probabilmente per la brevità, ma forse anche per la natura di quell'esperienza, e per altro ancora. Il Manzoni ci assicura infatti che per l'angelica Luigina egli provò una passione assai forte e pura; ma sta di fatto che codesta passione, la quale a sentir lui aveva esaurito le forze del suo animo per siffatte emozioni, non aveva retto all'orgoglio. Probabilmente era stato sì un sentimento assai vivo, ma non altrettanto profondo e radicato. E il disagio morale, il suo interno contrasto, che egli aveva creduto di dover tutto attribuire a quella esperienza e concluderlo tutto in essa, gli veniva invece d'altronde e di più larga mano.

I quattro sonetti costituiscono tutti insieme il documento di una crisi che allora si agitava nell'animo del giovane Manzoni e alla quale egli poi finì col cedere, com'è testimoniato dalle due odi e dall'*Adda*. Era una

crisi di scoraggiamento e di disinganno, che mettendo in pericolo i princìpi morali e politici ai quali egli non poteva non rimanere tuttavia fedele, produsse in lui un sensibile sbandamento. L'irruente e generoso entusiasmo col quale egli aveva salutato quello che gli era parso l'inizio di un'epoca nuova — la giacobina era della libertà e dell'uguaglianza unite all'indipendenza e all'unità della penisola — non tardò a essere amaramente smentito dai fatti. È ben vero che i primi atti di Napoleone, tornato in fretta a Milano ancor prima della battaglia di Marengo, avevano fatto capire che egli voleva ricostruire la Cisalpina su basi tutt'altro che libertarie; ma egli si era ben presto dovuto allontanare dalla città, e i giacobini locali, ingrossati dai profughi d'ogni parte d'Italia e massime dai napoletani, avevano potuto tener viva la loro propaganda contrastando l'opera dei governanti che Napoleone aveva lasciato a Milano. La loro più ardente speranza era quella di ottenere dal Primo console almeno l'indipendenza della Cisalpina. Essi pensavano infatti che in tal caso gli attuali governanti, rimasti senza il sostegno della Francia, sarebbero stati facilmente deposti dal popolo, il quale avrebbe potuto finalmente attuare il governo suo proprio edificando una vera repubblica di liberi e di eguali. Proprio in questo ordine di idee e di sentimenti era nato, come ho già mostrato, il *Trionfo della Libertà*. L'invettiva del quarto canto, appuntata tutta contro « la Tirannia che Libertà si noma », non era già dettata da una sopraggiunta sfiducia nella libertà; ma al contrario, essa era intesa a colpire quella mentita libertà, generatrice di pubblica corruzione, che era voluta dai francesi, per contrapporle quella che il giovane poeta sentiva essere la vera libertà, la libertà giacobina.

Ma già la convocazione e la composizione stessa dei comizi di Lione, ai quali furono chiamati i più qualificati esponenti del clero e del patriziato lombardo, erano destinate a scuotere dal profondo quelle speranze. Seguirono poi a breve distanza l'acclamazione di Napoleone a pre-

sidente della Repubblica italiana e i primi inequivocabili atti del nuovo governo. Il primo articolo della nuova costituzione stabilì che la religione cattolica era la religione dello stato. Tutti i poteri dello stato, malgrado l'istituzione di una rappresentanza nazionale, erano praticamente nelle mani del Presidente. Fu abolito il calendario repubblicano, e caddero con esso anche gli altri simboli giacobini, come gli alberi e il berretto frigio. Fu abolita la libertà della stampa, e introdotta la censura preventiva. Infine il 16 settembre 1803 fu sottoscritto il Concordato fra la Repubblica italiana e la Santa Sede. Tutti i princìpi giacobini erano apertamente e fermamente rinnegati dal nuovo stato. Non c'era più nulla da sperare. E l'aveva già detto a chiare note il Melzi nell'assumere a Milano la vicepresidenza della Repubblica: « L'era delle rivoluzioni è finita in Italia; ai furori dei partiti, agli odii, sottentrò il regno della giustizia e di tutte le virtù sociali » (1).

Naturalmente, quello che il Melzi chiamava « regno della giustizia e di tutte le virtù sociali » era invece per il Manzoni l'avvento odioso di un governo reazionario; e la delusione sua, come quella di tanti altri accesi patriotti, dovette essere cocente e amara (2). La nascente libertà era stata soffocata, e con essa anche l'indipendenza e l'uguaglianza. La divisione politica della peni-

---

(1) Fracncesco Cusani, *Storia di Milano dall'origine a' giorni nostri*, vol. IV, Milano, Albertari, 1867, p. 95.

(2) Ricorderò a questo proposito il caso di Giuseppe Giulio Ceroni, capitano della legione cisalpina, che sul finire del 1802, nutrendo profonda avversione per la nuova Repubblica Italiana, non ritenuta da lui né libera né indipendente, sfogò l'animo suo di ardente democratico negli *Sciolti di Timone Cimbro a Cicognara*, dove, apostrofando Napoleone, deplorava l'infingardaggine dell'Italia fatta serva della Francia. Si procedette contro di lui e anche contro il patrizio Leopoldo Cicognara e il generale Teulié suoi simpatizzanti. Le pene furono miti, si limitarono a un paio d'anni di confino, e in breve essi riebbero grado e favori; ma l'episodio fu indicativo del sentimento ferito dei democratici e del nuovo clima politico. Cfr. Cusani, vol. VI, pp. 109-113 e l'*Ottocento* del Mazzoni.

sola appariva ormai sancita. Trionfava invece la superstizione: e in luogo della democrazia giacobina un nuovo dispotismo si profilava. La tirannia che libertà si noma poteva ancora apparire agli occhi del Manzoni sul finire del 1801 alquanto generica e anonima; dopo i comizi di Lione essa veniva invece assumendo un volto e un nome inequivocabili: si chiamava Napoleone Buonaparte. Il riserbo che nel *Trionfo* egli si era imposto cadde ora del tutto. Sia per la mentalità giacobina, sia soprattutto per l'inesperienza della giovanissima età, egli non era in grado di distinguere un dispotismo dall'altro. E nacque allora in lui, e si consolidò, quell'avversione al nuovo tiranno, che egli ebbe poi a covare a lungo nel suo petto, fino a Waterloo. « Odiò, al paro di tutti i buoni lombardi, l'Impero e il Regno d'Italia da esso creato, dacché la libertà v'era proscritta, l'Italia era divisa, e più o meno dipendente dallo straniero ». Così ci assicura uno dei più attendibili confidenti della vecchiaia (1); e si sa che uno dei suoi primi amici, Andrea Mustoxidi, conservava una poesia giovanile, forse un sonetto, in cui il Manzoni diceva barbari i francesi e chiamava Napoleone « tiranno e indegno della patria italiana » (2). Né è da credere che a nutrire e ad esternare tal sentimento il Manzoni aspettasse che Napoleone fosse incoronato imperatore e re. Tiranno, senza dubbio, era già ai suoi occhi il Presidente, l'affossatore degli ideali giacobini, il restauratore del dispotismo e della superstizione.

Tutte le bocche sonavano il suo nome, a lui già si innalzavano lodi iperboliche, a lui si celebravano feste, si coniavano medaglie e si dedicavano monumenti, a lui gli inni dei poeti. L'infatuazione cresceva sempre più, e i giacobini mordevano il freno facendosi vivi di tanto in tanto al modo che potevano. Così, quando il 16 giugno 1803 si celebrò pomposamente a Milano la festa na-

(1) *Raffaele Masi ed Alessandro Manzoni*, nel vol. GUGLIELMO CAPITELLI, *Excelsior*, Lanciano, Carabba, 1893, p. 160.

(2) SANESI, pp. XXXVII-XXXVIII.

zionale della Repubblica italiana, non mancarono disordini; la statua della Repubblica nei giardini pubblici fu rovesciata la notte « dalla ciurmaglia », e alla Scala, apparendo la simbolica figura di Buonaparte, si udirono dal loggione parecchi fischi. A queste anonime proteste si unì a modo suo anche il Manzoni. In quella solenne occasione non aveva taciuto la voce dei poeti; versi adulatori pubblicarono il Lamberti e il Savioli; e anche il Monti diede fuori un'ode, « Fior di mia gioventude », in cui, dopo qualche lamento sulla propria cattiva salute, il poeta trapassava ad un'accesa invettiva contro l'Inghilterra e ad una eloquente celebrazione di Napoleone. Fu allora che il Manzoni, messo da parte il rispetto che professava al suo illustre amico, sfogò in un epigramma la sua crucciosa insofferenza:

Un vate di gran lode,
sul principio d'un'ode,
piange il suo fior gentile
e il suo vigor virile;
e quando ognun s'aspetta
ch'egli invochi il Paletta
od altro di tal arte,
invoca Buonaparte (1).

Pare contro il Monti quest'epigramma; ma in sostanza esso è contro il generale fanatismo per quel nuovo idolo, al quale si era piegato, e non da ora soltanto, anche un vate di gran lode come il Monti. Volendo

(1) L'autenticità di questo epigramma è stata solidamente accertata dal Sanesi (*op. cit.*, pp. XXXVII-XXXIII e CXXIV-CXXXII), il quale tuttavia vorrebbe datarlo al 1807 sembrandogli troppo discordante dalla cieca ammirazione che nel 1803 il Manzoni nutriva ancora per il Monti. Ma egli medesimo ricorda che il Bonghi, il quale lo aveva udito dalle proprie labbra del Manzoni, accogliendolo nelle *Opere inedite o rare* (I, 309) lo dichiarò esplicitamente opera « del Manzoni giovanissimo »; e d'altra parte non si comprende perché mai, da che cosa sollecitato, a quattro anni dal fatto e quando ormai da due anni se ne viveva a Parigi, il Manzoni si sarebbe dovuto ricordare di quell'ode del tutto insignificante, e ricordarsene a quel modo. Composto sul vivo, invece, s'intende benissimo. È vero però che al Sanesi, come a ogni altro, è sfuggito il risentimento politico da cui l'epigramma fu dettato.

colpire quel fanatismo, il Manzoni, che era un poeta, non poteva mirare se non a quella che ne era stata la più autorevole espressione poetica, a quella del più illustre poeta del tempo. E d'altronde, accanto alla grande ammirazione per il magistero del poeta, doveva esser già nata da qualche tempo nell'animo del Manzoni più d'una riserva verso l'atteggiamento politico e le umane debolezze del Monti (1).

Era cominciata dunque una nuova tirannide, la quale, come tutte le tirannidi, non poteva essere se non corruttrice. E dilagava infatti la corruzione pubblica e privata. Del nuovo ordine di cose avevano profittato solo i furbi e i mestatori. Il rivolgimento politico aveva provocato un notevole rivolgimento di fortune. Molte famiglie patrizie erano state rovinate dalle requisizioni di guerra e dalle onerosissime imposizioni straordinarie. E al contrario, molti profittatori, trafficando e speculando sulle forniture militari e sulla vendita dei beni ecclesiastici e nazionali, e valendosi anche delle cariche occupate nel governo repubblicano, venuti su dal nulla, avevano accumulato grandi ricchezze. « E fu a quei giorni che gastaldi e affittaiuoli delle soppresse corporazioni religiose, banchieri, sensali e speculatori d'ogni risma acquistarono vasti conventi e monasteri, riducendoli a case, ville sontuose e latifondi a vil prezzo; così d'un colpo divenuti gran proprietari formarono il nucleo della ricca borghesia, dapprima non esistente come classe sociale fra noi » (2). Ma codesta borghesia non era cresciuta fra

---

(1) Aggiungerò qui, che guidato forse da codeste riserve il giovane Manzoni aveva già posto un qualche limite alla sconfinata adorazione che aveva tributato al Monti nella chiusa del *Trionfo della Libertà*. L'ammirazione naturalmente sussisteva ancora, tornò a manifestarsi nell'*Adda*, e durò poi anche troppo a lungo; ma essa non era più così cieca e irragionevole. Mi par significativo infatti che nel sonetto alla Musa, accanto a Dante al Petrarca al Tasso all'Alfieri e al Parini, egli non ponesse, sia pure non sesto ma postremo, anche il Monti. Qualche mese prima non se ne sarebbe certo dimenticato.

(2) Cusani, VI, 53-54. « A che rimescolare più oltre — aggiunge il Cusani — la fetida belletta, mettendo in luce particolari di cui riboc-

gli stenti e i pericoli, come quella che fuori d'Italia cominciò ad affermarsi qualche decennio dopo con la nascita e il primo durissimo sviluppo della nuova industria; essa si era invece formata con gli inganni e i raggiri, con manovre subdole e bassi intrallazzi d'ogni sorta, e soprattutto essa era venuta su troppo rapidamente, portata dall'occasione propizia che le aveva concesso di arraffare facili ricchezze; era dunque una borghesia di *parvenus* con tutti i difetti e la dubbia moralità di tal ceto, compresa la vanità di sfoggiare un tenore di vita molle e lussuoso e la corsa ad ogni genere di piaceri, di delizie e di voluttà. Cosicché a Milano, consolidatosi con la nuova repubblica l'ordinamento sociale e religioso, rimosso il pericolo di nuovi rivolgimenti, riconosciuto legalmente l'acquisto dei beni della chiesa e dello stato, lontano, come pareva, anche il pericolo di una nuova guerra, cessata dunque ormai ogni paura, dovette avve-

---

cano gli atti e le memorie dell'epoca? A che avvilire la dignità della storia, e denigrare nomi che oggidì portano i figli dei figli non imputabili delle avite vergogne? ». E di tali nuovi ricchi tratteggia solo la strepitosa carriera di Giuseppe Sommariva, il quale, nato nel 1762 da oscuri genitori in Sant'Angelo Lodigiano, e compiuti gli studi legali per elargizione dei conti Bolognini feudatari di quel luogo, cominciò ad esercitare l'avvocatura a Lodi. Venuti i Francesi, corse a Milano e si lanciò nella carriera politica raggiungendo rapidissimamente le più alte cariche, fino ad essere uno dei triumviri della seconda Cisalpina. Valendosi di questa sua altissima carica, diresse il traffico illegale dei *Buoni* di pagamento per le requisizioni e potè largamente speculare sulla vendita dei beni pubblici guadagnandosi, anche nei carteggi ufficiali, la qualifica di *sublime ladro*. « In poco più d'un anno che fu a capo della Cisalpina, egli, senza alcun bene di fortuna, si ritirò ricco sfondato a segno che in Parigi confessava di non sapere in qual modo spendere il denaro di cui rigurgitava ». Costretto a lasciare il triumvirato in seguito alla trasformazione della Cisalpina in Repubblica Italiana, « questo inclito ladro erede della Cisalpina » non subì alcuna molestia. Recatosi in Francia per manovrare contro il Melzi, Napoleone gli fece intimare di lasciare Parigi « aggiungendo che avrebbe tirato un velo sul passato purché non udisse più ricordarlo ». Tornò a Milano, dove continuò a suscitare imbarazzi al governo, « finché avendolo il ministro di polizia Villa *consigliato* a viaggiare, recossi a Roma e d'allora scomparve per sempre dalla scena politica » (Cusani, V, 43; VI, 8, 53-54, 96, 107-108).

nire un poco, fatte le debite proporzioni, come a Parigi subito dopo il Terrore e agli inizi del Direttorio: una fastosa e triviale ostentazione di sfarzo e di dissipazione, di spregiudicati e facili costumi, di rilassatezza morale, variamente tollerata o incoraggiata dai nuovi potenti.

Questo era lo spettacolo della corruzione, che invece della repubblica di Bruto si offrì allora agli occhi del giovane Manzoni. E non c'è davvero da meravigliarsi se anche lui finì col tuffarvisi e col prendervi la sua parte. Ci si meraviglierebbe piuttosto del contrario. Solo che, mentre prima abbiamo detto, e con verità, che quelli non erano se non i trascorsi di ogni collegiale uscito di collegio, è venuto ora il momento di vedere con quale animo egli vi si concedesse. Oltre a tutti i motivi comuni a quell'età e a quelle circostanze, agì in lui soprattutto la spinta del disinganno. Egli non era uscito di collegio voglioso di sfrenarsi nella scioperatezza e nei piaceri, ma ardente di un sacro entusiasmo civile e sociale, anelante a porre anche lui la sua pietra all'edificio di quel nuovo ordine di cose, di quel nuovo vivere di cittadini nella libertà e nell'uguaglianza, del quale gli pareva che già si fossero gettate le basi. Ma contrari ai voti, come spesso accade, erano poi stati i successi. Nella realtà effettuale quel rivolgimento sortì agli occhi di lui un esito del tutto opposto alle sue fatidiche premesse. Fu quella la prima volta che egli poté prendere aspra e profonda coscienza dell'urto fra l'ideale e il reale, un urto in cui, almeno secondo la generosità del suo animo giovanile, tutta la ragione stava dalla parte dell'ideale, e tutto il torto era del reale. Codesta coscienza, come ci è testimoniato dalla finale invettiva del *Trionfo,* generò dapprima in lui un impetuoso moto di indignazione e di rivolta. Ma codesto impeto fu poi gradualmente smorzato dall'inesorabile e disarmante procedere della realtà, di *quella* realtà, contro la quale era evidentemente del tutto vano resistere e lottare. D'altra parte quella realtà era tutt'altro che priva di illecebre e di seduzioni per un giovane della sua

età e dei suoi mezzi, che oltre tutto doveva allora cominciare a sentire anche gli imperiosi richiami dei sensi. E di qui il suo cedere alla generale corruzione. Ma il suo fu appunto un consapevole concedersi e non un cadere, non un cieco abbandonarsi. La sua partecipazione allo scioperato andazzo del « vil tempo », dei « tempi iniqui », non fu tale da travolgere seco i princìpi morali e civili ai quali egli si era votato; essa fu favorita dal disinganno, dalla sfiducia nelle sole forze ideali, non da una rinuncia. E quei princìpi, sopravvivendo nel fondo della sua coscienza, mentre gli ispiravano un senso di amaro disagio, gli offrivano sempre la possibilità di un acerbo autocontrollo.

La confessione che di quei suoi trascorsi egli ebbe poi a fare al Fauriel è veramente preziosa. L'amore per la angelica Luigina gli si era mutato, egli disse, in un senso di profonda venerazione, «et ce sentiment n'était pas aussi fort que mon aversion pour le mariage, aversion que le spectacle affreux de la corruption de mon pays avait fait naître, et que la part que je prenais un peu (et voilà ma honte) à cette corruption n'avait fait qu'augmenter ». L'importanza di queste parole sta nell'essere state scritte assai prima della conversione, cosicché la condanna che vi si esprime non era dettata, come poi accadde, da un pentimento dovuto a motivi di ordine religioso. Inoltre il Manzoni scriveva in un tempo che era ancora assai vicino a quei fatti, ed è perciò lecito pensare che allora egli non esprimesse solo una riprovazione *a posteriori,* ma che insieme riferisse almeno in qualche misura la situazione morale nella quale egli si era allora trovato, e che pertanto la condanna della corruzione — il pauroso spettacolo — e il sentir come una vergogna l'avervi preso parte risalissero a quel tempo stesso in cui egli si era dato alle sue sregolatezze. Questa interpretazione potrà forse apparire un poco forzata. Ma senza dire che assai prima della citata lettera al Fauriel codesta condanna egli l'aveva già manifestata nei *Sermoni,* uno dei quali risale con tutta probabilità al

1803, sta di fatto che tale è appunto la situazione denunciata dal sonetto « Se pien d'alto disdegno » : una situazione di disagio morale, un faticoso anelito a raggiungere almeno in parte la purezza di quella idoleggiata fanciulla, una storia interna — la via alpestra! — di cadute e di riprese. Ed è da ritenere come estremamente probabile che allora il poeta localizzasse nel particolare fatto di quel suo innamoramento quella che più veramente era in lui una situazione generale. A richiamarlo dalla sua dissolutezza non era tanto infatti la purezza di quell'amore, che da solo poco avrebbe potuto fare, quanto era invece la voce del suo amaro giudizio. Come del resto è anche possibile che la nuova delusione, l'esito negativo di quella sua prima esperienza amorosa, cooperasse a una sua ulteriore e più grave caduta in uno stato di inerzia morale e di dissipazione. Ed è appunto questo lo stato d'animo che sembra documentato dall'ode : « Qual su le Cinzie cime », dove il poeta dice che mentre egli era tutto dedito ai suoi studi poetici, agli occhi suoi « non ancor dotti d'amorose lagrime » apparve una fanciulla di cui s'innamorò ; le varie bellezze di lei furono le armi di cui Cupido si servì per espugnare il suo rigido stoicismo, e pertanto egli non canterà più la rivoluzione, ma la nascita di Venere e l'amore.

I più sicuri riferimenti letterari di quest'ode sono stati già riscontrati in alcuni luoghi di Virgilio, del Parini e del Foscolo (1). Oltre a questi sono stati proposti anche altri riferimenti, i quali, se sono assai meno sicuri, non sono però insignificanti. Infatti, tanto per le certe quanto per le dubbie, piuttosto che di vere e proprie derivazioni bisognerebbe parlare di riecheggiamenti da parte di un giovane poeta, il quale, più che a imitare i suoi modelli, tende a entrare in ambiziosa gara con essi.

---

(1) Per un esame accurato di tutti questi precedenti cfr. *Poesie di A. M. prima della conversione*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 130-137.

E invero anche le indubbie affinità, o se si vuole addirittura le imitazioni, piuttosto che allo studio particolare di questo o quel poeta, devono per lo più farsi risalire a qualche cosa di più generale, e cioè alla palese e formale adesione del Manzoni al linguaggio, allo stile, alla topica, e insomma ai modi e al gusto della poesia neoclassica. Questo è il rilievo più significativo che in sede di critica letteraria si possa trarre dall'esame di quest'ode, la quale d'altronde, mentre attesta un progresso del Manzoni nel suo tirocinio rettorico, denuncia altresì la mancanza di ogni accento e respiro di vera e sentita poesia. Non è perciò il caso di insistere nell'esame dei suoi pregi e difetti letterari, quanto piuttosto sarà opportuno passare a considerarla nella sua più interiore essenza di documento autobiografico, essendo essa senza dubbio indicativa di qual fosse l'atteggiamento etico-politico del Manzoni nei mesi in cui egli la scrisse, tra la fine del 1802 e il principio del 1803 (1).

È opinione generale che la fanciulla di cui si parla in quest'ode sia la medesima angelica Luigina del sonetto « Se pien d'alto disdegno ». Il poeta stesso dice qui infatti che egli era tutto e solamente dedito alla poesia quando si innamorò di lei, e che questo era il suo primo amore : ebbene, codesto furore poetico non potrebbe essere se non quello che lo aveva occupato durante la composizione del *Trionfo* nel 1801, e questa era precisamente la data che di quell'innamoramento egli ebbe a segnare nella già citata lettera al Fauriel, nella quale inoltre il Manzoni parlò di quello come del suo primo amore. L'identificazione sembra perciò sufficientemente fondata. Non però tanto che non rimanga adito a qualche dubbio. Si può infatti osservare che per esplicita testimonianza del Manzoni stesso quell'amore fu piuttosto breve, e non si vede perciò come si potrebbe farlo durare fino al dicembre 1802 che è la data della prima

(1) Per quanto concerne la data e le varie redazioni di quest'ode cfr. Sanesi cit., pp. LXXI-LXXVIII.

stesura dell'ode. E si potrebbe anche ricordare che è sempre pericoloso voler dedurre esatte notizie di cronaca da un componimento poetico, redatto per di più, come quest'ode, in un linguaggio continuamente metaforico e cioè approssimativo. Dicendo perciò che i suoi occhi non erano ancora « dotti d'amorose lagrime », il poeta poteva voler alludere a un amore di natura diversa da quello per la Luigina; e comunque codesta rimane un'espressione rettorica affine, fra tante altre, a quella del sonetto « Perché taccia », dove il Foscolo ebbe a dire che le bellezze di quella donna gli « insegnarono alfin pianger d'amore », mentre tutti sappiamo come allora egli fosse tutt'altro che alla sua prima amorosa milizia.

Ma lasciamo da parte queste obbiezioni, le quali potrebbero apparir cavillose. Venendo a un discorso più solido, diremo dunque che l'identificazione personale di codesta fanciulla ispiratrice è da ritenere assolutamente inutile. Ai fini di un esame veramente significativo e fruttuoso importa solo di precisare il contenuto autobiografico e cioè lo stato d'animo del poeta nello stender quest'ode. Fosse dunque la fanciulla di essa, oppure non fosse quella tal Luigina, la sola cosa certa è che l'atteggiamento del Manzoni verso di lei è qui notevolmente, anzi radicalmente diverso da quello che egli aveva espresso nei riguardi della fanciulla del sonetto. E in fondo era proprio per questo che avevamo voluto revocare in dubbio la predetta identificazione: ci pareva infatti che i sentimenti manifestati qui dal Manzoni fossero davvero sconvenienti a quell'angelica creatura.

Da gl'innocenti sguardi
Che ancor lor possa e gli altrui danni ignorano,
Escono accesi dardi
Non certi men né di più leve incendio
Se dal fronte scendendo il crine avaro
Dolce fa lor riparo.

Oh! qual tutta di nove
Fatali grazie ride allor che l'invido
Crin col dito rimove
E doppio appresta di beltà spettacolo

Sul picciol fronte trascorrendo lieve
Con le destra di neve!

Né tacerò la bella
Bocca gentile ove s'asconde il candido
Riso e l'alma favella
E in cui prepara, ahi per chi dunque?, Venere
Gli accesi baci e le punture ardite
E le dolci ferite.

È vero, la fanciulla di quest'ode è una figura verginale; ma tutt'altro che puro e immacolato è lo sguardo del poeta. Nelle fattezze innocenti di lei egli scopre la donna che già vi si annida e che già dispiega, benché inconsapevolmente, le arti della sua insidiosa seduzione. Gli occhi della giovinetta sono innocenti, ma il loro potere e il danno che essi provocano non sono perciò meno reali; e benché ella ne sia ignara, quelli sono, per il nostro poeta, sguardi incendiari. La bocca gentile ora si atteggia soltanto a un candido riso e a formar parole di fresca purezza; ma già (e « ahi per chi dunque? » si domanda il poeta, evidentemente rammaricandosi che non sia per lui) già vi prepara Venere « gli accesi baci e le punture ardite, e le dolci ferite ». E codeste punture e ferite interpretiamole pure — secondo i modelli rettorici del Parini, il quale però non aveva parlato di baci — interpretiamole pure come prodotte dalle sole parole di lei: non però questa nota rimane priva di un suo alito di voluttà. Evidentemente nella fanciulla che sta per mutarsi in donna quel che ha attirato il poeta è una equivoca mescolanza di purezza, di verginale candore, e anche di femminili, di voluttuose, anche se ignare, promesse. Siamo dunque su un piano sentimentale assai diverso da quello del sonetto.

E diverso è anche il contrasto interiore, il quale, non essendo qui impostato secondo un precostituito schema stilnovistico, è presumibile che sia più vicino alla realtà. Mentre infatti nel sonetto si assegnava all'amore l'ufficio di redimere il poeta da più basse seduzioni e di sollevarlo in una sfera di alta idealità, qui al contrario è l'amore

stesso ad allontanarlo e a distoglierlo da più degne occupazioni per piegarlo agli allettamenti dei sensi. Mentre egli, conquistatosi il favor delle Muse, era tutto e solo intento ai suoi studi poetici, il fanciulletto Idalio lo assalì, egli dice, con le possenti irresistibili armi della seduzione femminile. E qui è da por mente soprattutto alla lotta sostenuta dal poeta prima di lasciarsi sopraffare:

Ahi! né valido usbergo
Gli aspri precetti di Zenon mi furono
Né dar fuggendo il tergo
A lui mi valse, che trionfo nobile
Me in suo regno ponea, fatto possente
Del core e de la mente.

« Codesto *nobile*, detto di sé, non è da lodare », ha annotato qui il Chiorboli (1). Ma piuttosto che rilevare questo come un tratto di giovanile immodestia, sarà opportuno osservare che con questo aggettivo il poeta intendeva maggiormente sottolineare l'asprezza di quella lotta e la sua lunga resistenza. La nobiltà del trionfo di Cupido non consiste tanto nell'aver avuto ragione del poeta come persona, quanto invece essa risiede nell'aver infranto gli aspri precetti di Zenone, nell'aver alfine vittoriosamente espugnato quella virtù stoica e repubblicana nella quale il poeta credeva di essere racchiuso come in una invulnerabile armatura. L'amore, che nel sonetto era idoleggiato come una redenzione, è qui evidentemente sentito e rappresentato come una caduta. E questo amore vittorioso persuade appunto il poeta ad abbandonare un genere di poesia e a coltivarne un altro:

... a dir m'insegna come
Trasse da' gorghi del paterno Oceano
Le rugiadose chiome,
Sul mar girando i rai lucenti, Venere,
A la mirante di Nereo famiglia
Invidia e meraviglia;

(1) A. M., *Le poesie*, a cura di E. Chiorboli, Bologna, Zanichelli, 1948, p. 71.

E il zeffiro lascivo
Che ne le zone de le incaute vergini
Scherzar gode furtivo,
Onde audaci i pastor maligni ridono
E a lor la guancia bella e vergognosa
Tinge virginea rosa.

Queste sono le illecebre a cui ora il nostro poeta si concede. Ma nel fondo della sua coscienza egli sa che la poesia abbandonata era la più degna.

Né vuol ch'io canti rossa
Di sangue Italia, onde ancor pochi godono,
Né di plebe commossa
Le feroci vendette ed i terribili
Brevi furori e i rovesciati scanni
De' tremanti tiranni.

Se si rivolge indietro, il poeta sente che il suo cuore più vero batterebbe per quell'Italia rossa di un sangue che non ha dato ancora tutti i suoi frutti, per quel furore di popolo che esercitando le sue vendette rovescia alfierianamente i troni dei tiranni (1). E questo è il conflitto interiore denunciato dall'ode, un conflitto per cui la primitiva dedizione alle idealità politiche e civili, la giacobina passione della libertà e dell'uguaglianza, si oscura e si ammorbidisce, e tra delusa e riluttante viene cedendo al richiamo di ben altre voluttuose lusinghe.

Ho già detto che con quest'ode il Manzoni aderì al gusto della poesia neoclassica; ora si deve aggiungere che codesta adesione avvenne in virtù di una crisi, che allontanando il poeta dal suo iniziale stoicismo lo veniva guidando alla riva beata di un facile e scettico edonismo. La sua adesione non va infatti qui alla poesia neoclassica in genere, ma dirittamente alla galanteria neoclassica

(1) L'interpretazione secondo cui le feroci vendette della plebe commossa sarebbero un « accenno alle sommosse contro le sfrenatezze e le prepotenze dei napoleonici » (Chiorboli cit., p. 71) è assolutamente inaccettabile perché incredibilmente ingenua e non rispondente né al significato generale di tutto il passo, né alla sua stessa struttura grammaticale.

e a quel suo lubrico civettare avvolto in veli di equivoca e parnassiana decenza. Se l'indignato cantore delle stragi napoletane, messo da parte il suo sacro entusiasmo, si volge ora a idoleggiare la nascita di Venere e a insinuare il suo sguardo sotto le vesti delle fanciulle sommosse dal vento, questa è la conseguenza di un suo palese e denunciato cedimento morale. Ma detto questo, occorre anche soggiungere che il nostro poeta non avverte assolutamente la possibilità di un compromesso fra lo stoicismo e l'edonismo, tra la sua passione politica e civile, ancorché delusa e smentita dai fatti, e gli allettamenti della circostante universale corsa al piacere. Per quell'inflessibile rettitudine interiore, che si era già affermata nel *Trionfo* e che costituisce il tratto più distintivo e caratteristico della moralità sua in quegli anni e anche di poi, egli sente che i due orientamenti possono dar luogo a una scelta, ma non a un connubio, e che pertanto egli deve esser o tutto da una parte o tutto dall'altra. Ma la sua scelta di ora può essere solo provvisoria, non definitiva. Benché egli ci affermi che Cupido si è ormai fatto possente signore del suo cuore e della sua mente, nel fondo della sua coscienza c'è ancora la nostalgia di qualche altra cosa che a codesta signoria si sottrae. L'impossibilità del compromesso sarà appunto quella che aiuterà il giovane Manzoni a superare la sua crisi e ad attestarsi su una piattaforma di convinzioni morali, che pur differenziandosi da quelle del *Trionfo* deriveranno sempre la loro sostanza da quella prima impostazione. Intanto però la diseguale compresenza dei due orientamenti è causa di uno squilibrio che sempre più fa inclinare il poeta verso uno stato di indifferenza morale. È appunto lo stato da cui nacque l'idillio *Adda,* che il Manzoni compose nel settembre del 1803 per invitare il Monti a trascorrere qualche tempo presso di lui che villeggiava al Caleotto, vicino all'Adda.

Parla la divinità del fiume:

> Diva di fonte umil, non d'altro ricca
> Che di pura onda e di minuto gregge,

Te, come piacque al ciel, nato a le grandi
De l'Eridano sponde, a questi ameni
Cheti recessi e a tacit'ombre invito.

Io non mi vanto, dice la ninfa, né di copioso corso, né di navi che lo solchino, né di illustri città; e le mie acque, che scorrono terse e soavi tra verdi colli e lieti colti, non invadono mai i campi dei coloni e non ne distruggono le speranze. Ma pur così umile e schiva, anch'io sono una dea, come lo è l'umile e soave Ippocrene.

Ben al par d'Aretusa e d'Acheloo
Vanta natal divino e sede arcana,
Sacra ai congressi de le Aonie suore;
Pur soave ed umil vassi Ippocrene
Su la libetride erba mormorando.

Io so bene, continua a dire la ninfa, che l'Eridano va superbo di altri vanti, che sulle sue rive cantarono l'Ariosto e il Guarini, e che ora esse sono illustrate da te, o Monti; tuttavia il lauro splende anche sulla mia fronte. Il mio colle eupilino non è infatti ignoto a Febo e alle Muse, che vi scendevano a ispirare il Parini. Ma ora il plettro del buon cantore si è taciuto, i miei boschi sono rimasti silenziosi, e perciò invoco te, canoro spirito, affinché tu riconduca sulle mie rive la voce della poesia:

... A te concesse
Euterpe il cinto, ove gli eletti sensi
E le immagini e l'estro e il furor sacro
E l'estasi soave e l'auree voci
Già di sua man rinchiuse. A te venturo
Fiorisce il dorso brianteo; le poma
Mostra Vertunno, e con la man ti chiama.
Ed io, più ch'altri di tuo canto vaga,
Già mi preparo a salutar da lunge
L'alto Eridano tuo, che al novo suono
Trarrà maravigliando il capo algoso,
E tra gl'invidi plausi de le Ninfe,
Bella d'un inno tuo, correrglì in seno.

Una probabile fonte di questo idillio la si è ravvisata in un'ecloga latina del secentista Sigismondo Boldoni; ma anche se qualche raffronto possa sembrare calzante,

bisogna dire che questo è uno di quei casi nei quali la ricerca delle fonti non conduce ad alcun risultato apprezzabile (1). Più verisimile è invece l'idea che a tentare questo nuovo genere letterario il Manzoni fosse spinto dalla voga in cui erano venuti gli *Idilli* del Gessner, che egli aveva potuto leggere nelle traduzioni del padre Soave e di Aurelio Bertola (2). Ma naturalmente, a inclinarlo verso quest'altro genere letterario agì soprattutto in lui quella interna disposizione che già conosciamo e che qui appare ulteriormente accentuata.

Tutti i giudizi che se ne sono dati derivano in fondo da quel *molle atque facetum* che a pochi dettano *gaudentes rure Camoenae,* di cui il Monti, che evidentemente non aveva saputo leggere nell'animo del suo giovane amico, era stato il primo a compiacersi, desiderandovi solo un po' più di virgiliana mollezza (3). E invero l'idillio, malgrado la presenza di certe durezze e di molti luoghi comuni, e benché in gran parte, come è stato detto, sappia ancora di scuola e di accademia (4), è comunemente lodato per l'eleganza della composizione, per quel senso di pace che con qualche blandizie vi spira. Né contrasta a tali apprezzamenti l'esame che ne ha fatto Giuseppe Petronio, il quale anzi ne ha accentuato singolarmente i lati positivi giungendo così a un risultato che non mi sembra plausibile (5). Secondo il Petronio non c'è nell'*Adda* un tono originale e inconfondibile. « Vi è,

---

(1) Ad avanzare quest'idea fu Carlo Gottifredi, *I primi contatti del Manzoni colle opere di Sigismondo Boldoni,* nei « Rendiconti del R. Istituto lombardo di scienze e lettere », serie II, vol. LV, Milano, Hoepli, 1922. Per un accurato studio dei raffronti fra il Manzoni e il Boldoni si veda anche il Chiari, pp. 152-156. Al contrario del Chiari, tali raffronti non sono sembrati al Sanesi (p. XC) « interamente persuasivi ». Ezio Chiorboli (*op. cit.*, p. 75) pensa che il Manzoni poté trarne soltanto « qualche grezzo materiale ».

(2) Cfr. A. Tonelli, *Alessandro Manzoni,* Milano, Corbaccio, 1935, pagina 36.

(3) *Carteggio,* I, p. 3.

(4) Chiorboli, *op. cit.*, p. 75.

(5) G. Petronio, *Formazione e storia della lirica manzoniana,* Firenze, Sansoni, 1947, pp. 14-18.

direi, più che un poeta, una scuola, più che un uomo una maniera, quella maniera anonima e vaga ch'era di tutto il neoclassicismo minore del tempo, un umanesimo elegante e un po' freddo, corretto nell'elocuzione e stilizzato nelle immagini. È una poesia che non vorrei dire poco umana, come spesso la dicono, perché anche il culto dell'arte e l'amore del bello sono affetti umani; ma che è di una umanità schiva, propria di una piccola cerchia di artisti, che effondono nel verso non i loro affetti di uomini viventi fra gli uomini — gioie e pene d'amore, affanni domestici, passioni civili — ma solo un tranquillo amore del verso tornito, un compiacimento per l'elocuzione precisa, per la parola rara e calzante dedotta dai classici o esemplata su quelli. (...) Ed è questo appunto che piace nell'*Adda*: questo tono tutto letterario, che non è più imitazione scolastica di questo o di quello, ma è già un lavorare di proprio su una tradizione di secoli; questo gusto della parola poetica ripetuta non già, come prima, con pesantezza goffa, ma trascelta e goduta per il peso di memorie che in essa si addensano ».

Per tutto questo sembra al Petronio che nella produzione giovanile del Manzoni l'*Adda* segni « senza dubbio un progresso » e che sia « già un punto d'arrivo ». In verità codesto progresso è solo apparente, voglio dire che può sembrar tale solo se si consideri l'idillio nel solco di un tirocinio rettorico isolatamente preso e cioè avulso dalla totalità della storia interna del Manzoni. Ma fuori di codesta storia, esso, privo com'è di una sua autonoma validità non ha davvero alcun significato apprezzabile. Nessuno se ne occuperebbe se il suo autore non fosse poi stato lo scrittore che fu. E ricondotto alla sua sorgente, reimmesso nella sua storia reale, e non nella storia astratta del tirocinio, ci si avvede che esso, come già l'ode precedente, non segna un progresso ma una deviazione, e non può essere considerato come un punto d'arrivo ma come il prodotto di uno stato d'animo fatto di sfiducia e di rinuncia.

Anzitutto non è esatto che il Manzoni, pur non riuscendo ad esprimersi con un suo timbro personale e inconfondibile si sia qui disancorato dai suoi modelli. « Se non vi è ancora Manzoni — dice il Petronio — non vi è più nemmeno questo o quell'altro ». Che questo sia un prodotto di scuola, di quella « maniera » che era di tutto il neoclassicismo minore del tempo, può esser vero; ma occorre aggiungere subito che codesta maniera è qui tutt'altro che « anonima e vaga », giacché invece vi regna unico e incontrastato sovrano il Monti. Assai più che nella chiusa del *Trionfo,* abbiamo qui una celebrazione del Monti, tanto più singolare e significativa in quanto il poeta ci appare ora più adulto e consapevole. È strano come nessuno abbia mai osservato che a parlare non è qui veramente l'Adda, ma è il Manzoni. Nella sua veste di prosopopea la dea fluviale non è in verità se non una raffigurazione allegorica del poeta stesso, che ora si riflette e si idoleggia in questo fiume dalle acque terse e dal corso soave, tra rive di fioretti e d'erbe cedenti. E tutto l'idillio è veramente intonato a quella nota di umiltà da cui esso prende la sua mossa iniziale: « Diva di fonte umil ». Al rapporto tra l'Adda e l'Eridano è sotteso un rapporto tra il Manzoni e il Monti; ma se la poesia che egli vagheggia e a cui aspirerebbe adeguarsi è quella luminosa e armoniosa del Monti, che sulle rive del gran fiume risuona alla pari col Guarini e con l'Ariosto gareggiando e rivaleggiando con Virgilio, la sua invece è una voce schiva e modesta come il mormorio di questa mite corrente; e tuttavia, nel confluire dell'Adda nel Po è come adombrato un confluire della poesia sua in quella del maestro. E certo in codesto idoleggiamento non ci sarebbe nulla di singolare, se però esso non fosse sensibilmente diverso da quello che si era manifestato nel *Trionfo.* Qui infatti il Monti è solo, e senza alcun correttivo.

Il mondo morale e poetico del Manzoni appare in questo idillio notevolmente depauperato. Di quelli che erano stati i suoi grandi educatori, uno è qui del tutto scomparso: l'Alfieri. E l'assenza di questa voce è davvero tra

le cose più rivelatrici di questo componimento. Vi è celebrato il Parini. Ma accanto e sopra al poeta del *Giorno* e delle odi civili, veramente glorificato è invece quel Parini che riuscì alfine a conquistarsi il favore di Erato, la musa della poesia erotica, e che cingendosi di mirto le tempia antiche, con le sue odi ritraenti il fascino e le dolci insidie della beltà femminile, sancì della sua autorità quella galanteria neoclassica a cui il nostro poeta già aveva aderito nell'ode precedente:

> Quivi sovente il buon cantor vid'io
> Venir trattando con la man secura
> Il plettro di Venosa e il suo flagello;
> O, traendo l'inerte fianco a stento,
> Invocar la salute, e la ritrosa
> Erato bella, che di lui temea
> L'irato ciglio e il satiresco ghigno;
> Ma alfin seguialo, e su le tempia antiche
> Fea di sua mano rinverdire il mirto.

Forse non si andrebbe errati se in questo trascorrere del Parini dalla satira dei costumi alla poesia galante si vedesse in qualche modo adombrato il trascorrere dello stesso Manzoni dalla passione civile ai modi di un molle edonismo. Comunque, del Parini è presente qui soprattutto quello che non contrasti o che possa agevolmente ricondursi sotto l'emblema della poesia montiana. E anche questo occorre ora aggiungere, che mentre il poeta del *Trionfo* si era ispirato al Monti sì per i modi coloriti e armoniosi, ma anche per il contenuto democratico e civile di quella poesia, qui è invece rimasta quasi unicamente la presenza del Monti idillico e campestre, e cioè arcadico. Cosicché è da apprezzare come parzialmente ma sostanzialmente calzante il parere di chi ha avvertito che in questo componimento « spira uno schietto gusto dell'idillico settecentesco, ma temperato alla scuola dell'arcade Parini » (1).

---

(1) A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 869.

Dei sentimenti che avevano costituito il tessuto vivente del *Trionfo,* ne è rimasto superstite uno solo: l'amore della poesia. Ma non più inverandosi in quel contenuto fervido e rugghiante e strenuamente impegnato, questo amor di poesia si è svigorito ora in una divagazione sterile e oziosa, assolutamente gratuita. La suppellettile rettorica del nostro poeta si è certo arricchita; ma quanto più vario e sicuro appare il possesso dei mezzi espressivi, tanto più esso denuncia la sua inerzia, il vuoto su cui si esercita. Non ravvisiamo più in questi endecasillabi il poeta del *Trionfo.* Quella fanciullesca ma intrepida e feroce irruenza si è ora, non placata, ma infiacchita nei trastulli di un neoclassicismo parnassiano e arcadico. E pare anche caduto quell'orgoglioso scatto che prima gli aveva fatto esclamare: « s'io cadrò sul calle ascreo, dicasi almen: su l'orma propria ei giace ».

Il dibattito interiore che si era rivelato nell'ode precedente qui appare già deciso. Le nobili intenzioni sono dimenticate. Si è spento ormai quel fuoco di passione civile che poco fa ancora covava nel fondo della coscienza. Si esprime in questo idillio un diffuso senso di rinuncia. Deluso e sfiduciato dal corso delle cose il poeta si è ritratto da quel consorzio umano in cui si era giovenilmente illuso di poter irrompere, e ha cercato un placido rifugio tra cheti recessi e tacite ombre, in luoghi ameni egualmente difesi dal raggio della canicola e dagli insulti di Aquilone. Con questa fuga dal mondo, con questo abbandonarsi all'idillio da parte di un poeta tutt'altro che idillico, il Manzoni toccò forse il fondo cupo della sua crisi giovanile. Ma non era possibile che egli vi si perdesse. L'indifferenza morale era lo stato che più di ogni altro ripugnava a tutta la sua umana compagine. Egli non era fatto per adagiarsi nell'ignavia, per appagarsi di una poesia dove la sua coscienza dormisse. Era nato, anzi, e ne fa fede il *Trionfo della Libertà,* a una poesia nella quale tutta la sua coscienza fosse virilmente impegnata. Da quel fondo cupo egli doveva dunque e presto riemergere.

Discorriamo ora brevemente dell'ode incompiuta « Nove fanciulle d'immortal bellezza », nella quale egli si era proposto di celebrare una per una le nove muse e che lasciò interrotta alla quarta strofa. Di questo frammento esiste un solo manoscritto, non autografo e senza data, in un fascicoletto che era posseduto dall'abate e consigliere Gaetano Giudici, amico del Manzoni. Tutti ritengono che si tratti di cosa giovanile, composta all'incirca al tempo dell'ode « Qual su le Cinzie cime ». Siccome nel fascicoletto del Giudici esso occupa il terzo ed ultimo posto dopo il sonetto autoritratto e l'ode, non è improbabile che i tre componenti vi fossero disposti in ordine cronologico e che pertanto il frammento sia da assegnare a un tempo posteriore all'ode, ma non oltre il 1803, giacché come tutti riconoscono esso non può essere posteriore ai *Sermoni,* anzi è sicuramente anteriore. Si può dunque assegnarlo alla seconda metà del 1803, press'a poco al tempo dell'*Adda*. Anzi, come si può forse inferire dalla sua interruzione, con tutta probabilità fu composto subito dopo l'idillio.

Che queste quattro strofe siano poeticamente insignificanti, è apparso chiaro a ognuno e non occorre davvero spender parole per confermare l'esattezza di questo giudizio. Sarà invece opportuno soffermarsi sul motivo del troncamento, che da tutti è attribuito alla scontentezza dell'autore, il quale a un certo punto, essendosi persuaso di non essere assistito da una adeguata ispirazione, avrebbe interrotto l'ode mentre essa era ancora a meno della metà. Certo, il troncamento non si può attribuirlo se non a una invincibile scontentezza dello scrittore. Ma se la nostra ipotesi che il frammento sia stato composto subito dopo l'*Adda* rispondesse a verità, si potrebbe pensare che l'interruzione non fu provocata da una scontentezza del poeta nei confronti di questo suo particolare lavoro. Non si vede infatti perché, sotto l'aspetto artistico, egli dovesse esserne tanto disgustato. Queste quattro strofe non sono all'incirca né peggio né meglio delle altre cose che allora scriveva, e non si vede perché gli

dovessero parere tanto brutte. Quando ci si mise, egli non doveva esserne scontento; e con tutta probabilità avrebbe continuato sino all'ultima strofa, se a distoglierlo non fosse intervenuto un giudizio di più ampia portata. È lecito supporre infatti che la scontentezza del Manzoni non fosse provocata da questo lavoro in se stesso considerato, ma da tutto quel genere di poesia a cui esso apparteneva e al quale con l'ode e con l'idillio egli si era già dedicato. Non si è forse troppo lontani dalla verità se si pensa che l'interruzione fu dovuta a uno scatto di insofferenza verso tutto quel poetare ozioso e a vuoto. Codesto scatto fu forse improvviso, ma era tutt'altro che gratuito; anzi esso doveva essersi maturato a lungo nel chiuso della coscienza e rispondeva perciò a una imperiosa esigenza della volontà, a una consapevole e ragionata deliberazione.

Naturalmente non è il caso di insistere troppo su questa interpretazione, che è stata qui avanzata solo a titolo di ipotesi. Il frammento potrebbe infatti essere stato composto in un tempo anteriore, anche prima dell'altra ode. Ma anche in tale evenienza resterebbe pur sempre in piedi il motivo psicologico su cui la presente interpretazione è stata basata. Se non fu occasionalmente provocato da queste quattro strofe, resta pur sempre vero che subito dopo l'*Adda* un invincibile disgusto indusse il Manzoni ad abbandonare risolutamente le inutili eleganze di una versificazione che gli si dové rivelare come destituita di ogni serio interesse e significato. Se sono veri i calcoli che sono stati fatti, già al tempo dell'*Adda* egli aveva cominciato a comporre il primo dei suoi sermoni : *Amore a Delia*. Ora, chi metta questo ad immediato raffronto con l'idillio non può esimersi dal rilevare, non solo la differenza, ma addirittura l'incompatibilità dei due generi di poesia. E se, come abbiamo già notato, egli non era tale da potersi tranquillamente adagiare in un compromesso morale, ma doveva necessariamente essere o tutto da una parte o tutto dall'altra, questo ci dice che egli aveva già fatto la sua scelta. Se non proprio

con questo frammento di ode, certo poco dopo l'*Adda* egli superò la sua crisi giovanile, e rifacendosi con altro animo a quella che era stata la sua prima e più genuina ispirazione si diede tutto ad un indirizzo poetico che fosse, come doveva essere, saldamente conforme alla sua propria struttura morale.

Dai chiusi recessi e dalle tacite ombre in cui si era rifugiato, il Manzoni tornò coi *Sermoni* a quel consorzio umano che era la sola condizione vitale della sua poesia.

GAETANO TROMBATORE.

VARIETÀ

SCHEDE
PER L'EPISTOLARIO DEL MACHIAVELLI

UNA LETTERA INEDITA DI FILIPPO DE' NERLI E ALTRO

I

All'epistolario del Machiavelli, che tra i capolavori del Segretario fiorentino non è certamente il minore, non sono mancati in questo nostro secolo lo studio, l'ammirazione, sempre crescenti fortune. E neppure le edizioni gli sono mancate, anche se quella mondadoriana soltanto, cui da alcuni anni attende Carlo Cordié, promette di non essere una mera ristampa. Ma queste edizioni, stivate per lo più in grossi volumi contenenti tutte le opere dello scrittore, sono per esigenze o convenienze editoriali limitate alle lettere di lui, trascurando le responsive dei corrispondenti. L'epistolario, così mutilato, zoppica che è un dispiacere; anzi, scorporandone anche lettere d'importanza maiuscola, come certe del Guicciardini, del Vettori, del Nerli, del Vespucci, si finisce col togliere qualche cosa anche alle stesse lettere del Machiavelli. Perciò, con tante edizioni nuove, si deve sempre ricorrere alla vecchissima edizioncina dell'Alvisi, così lacunosa e scorretta com'è, ma pur sempre utilissima (1).

I tempi sarebbero particolarmente maturi e propizi per una nuova e compiuta edizione dell'epistolario, ora che due filze certamente appartenute all'archivio Machiavelli, sono venute da poco ad arricchire le carte machiavelliane della Biblioteca Nazionale di Firenze: una di provenienza Bargagli Petrucci (2), ed una di provenienza Ginori Conti. Ma, nonostante le diligenze di molti studiosi del Segretario fiorentino, anche al di fuori di queste due filze preziose (soltanto la prima delle quali fu largamente ma non compiutamente sfruttata dal Villari), ci sono altre lettere inedite dirette al Machiavelli; come questa che si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze (3) e che, per la fama storiografica del mittente, per il contenuto, per una stretta connessione con altre ben note lettere dell'epistolario machiavelliano, mi sembra da collocarsi tra quelle di non poca importanza.

Voi vedrete per la lettera del signore Locotenente a che sia riuscita la vostra cantafavola. Et non vi bastò a quel povero huomo che vi haveva

---

(1) MACHIAVELLI, *Lettere familiari*, pubblicate per cura di E. Alvisi, Firenze, Sansoni, 1883 (qui citate con la sigla *Lett. fam.*). L'edizione Mazzoni e Casella, che ci darebbe un affidamento tanto maggiore, dà dell'epistolario soltanto una scelta, e magra per giunta: vi mancano nientemeno che alcune lettere al Guicciardini.

(2) R. RIDOLFI, *Spigolature machiavelliane*, in « La Bibliofilia », LVII (1955), pp. 196-202.

(3) ASF, *Acquisti e Doni*, 59, ins. 2, n. 5.

molto più honorati che non meritavono e meriti vostri. haverli reso, in cambio de l'honore che vi fece, el grado che gl(i)e ne rendesti et il non lo havere mai chiamato per il nome suo; ché voi fusti anche causa che ne toccassi una canata, che dovette essere delle fine. Io vi dissi bene che in facto voi eri gente da danno et da non vi volere per casa; et anche il Locotenente mi scrive con tutta la collera che gl'hebbe con il podestà et commissario: pensa quello che diranno di me che li ho tenuti molti giorni, poiché hanno detto tanta roba di quello che li tenne solo una sera. Insomma voi siete gente da danno et peggio che il carbone.

Non vorrei però che, se voi volessi trattare il conte Guido et me come il commissario di San Donnino, per lettere e per dir male, che voi disegnassi anche di farlo nel mancharci della promessa; però ricordatevi di mandarci e' dua primi libri di quella Historia, et vi si rimanderanno in termine di XV giorni et potrete poi rimandare li altri; et di questo prego che voi non manchiate et rispondétene. Il modo di mandarli è farne ruotolo con incerato et darli a Luca del Vantaggio, che faccia una coverta et li mandi per le staffette o cavallate che passano; et non possono venire se non securissimi.

Voi mi raccomanderete a tutta la barbogeria e sopratutto al mio Donato, el quale, difendendosi questa vernata che voi, oltre allo impacciarli la bottegha intorno al caldano, non gl(i)e ne amorbiate anche di coreggie, saria uno valente huomo. Et sanza più dire, sono tutto vostro et mi vi raccomando, che Christo vi guardi di male.

Di Modona, addì primo di novembre 1526

vester PHILIPPUS NERLIUS.

[*fuori*] Sp.li viro Niccolò di messer Bernardo Machiavelli, come fratello honorando, a Firenze.

* * *

Per chi abbia familiarità con l'epistolario del Machiavelli questa lettera non ha bisogno di chiosa, e però me la passo leggermente. Sono cose notissime: Filippo de' Nerli, il futuro autore dei *Commentari*, era allora al governo di Modena; il Machiavelli era stato più mesi al campo della Santissima Lega, agli ordini dell'amico Francesco Guicciardini, luogotenente del Papa, dove aveva atteso « a ridere degli errori degli uomini, poi che non gli poteva correggere », come notò felicemente il Guicciardini stesso (1); fatta la tregua fra il Papa e gli Imperiali, tornava a Firenze, dopo aver visto i soldati spagnoli che uscivan patteggiati di Cremona ed essere stato a San Donnino e in altri luoghi, mandato dal luogotenente « a procissione per servizio di Nostro Signore » (2). Tra l'altro, era stato anche a Modena, dove il Nerli, strapazzato dalle collere luogotenenziali, gli era andato incontro esclamando: « È egli però possibile che io non abbi fatto mai cosa che bene stia? ». E il Machiavelli, pronto, gli rispose ridendo: « Signor governatore, non ve ne maravigliate, ché non è difetto vostro, ma di questo anno che non vi è persona che abbia fatto bene veruno né cosa per il verso...; solo i Sanesi si sono portati bene, e non è maraviglia se in un tempo pazzo i pazzi pruovon bene; di modo, signor governatore mio, sarebbe più cattivo segno l'aver fatto qualche buona pruova che avendola fatta cattiva » (3).

---

(1) R. RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini*, Roma, Angelo Belardetti editore, 1960, p. 245.

(2) R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*. Seconda edizione. Roma, Angelo Belardetti editore, 1954, p. 350 sgg.; lettera di Francesco Guicciardini al Machiavelli, 30 ottobre 1526, *Lett. fam.*, p. 513 sgg.

(3) *Lett. fam.*, p. 515 sg. Il principio della lettera, male interpuntato, deve

Così scriveva il Machiavelli al Guicciardini in data 5 novembre 1527. La nostra lettera inedita s'incastra a perfezione, come la tessera di un mosaico finora smarrita, tra codesta del 5 novembre e una del Guicciardini al Machiavelli del 30 ottobre (1). Dal mosaico così ricomposto, resulta ora meglio la tragicomica istoria del commissario di San Donnino, uccellato dal Machiavelli, e risciacquato a dovere dal collerico luogotenente. Del quale commissario il Nerli finge nella lettera ora pubblicata una burlesca compassione, concludendo: « insomma, voi siete gente da danno e peggio del carbone ».

Francesco Guicciardini, Niccolò Machiavelli, Filippo de' Nerli: con questa lettera dinanzi, tre storici « intorno al cuor mi son venuti ».

* * *

Non vorrei essere imputato di quella figura rettorica che ha nome preterizione, se dopo aver protestato la inutilità di ogni chiosa e il proposito di astenermene, ci appulcrassi ancora parole. Passerò quindi sotto silenzio quegli accenni alle frequentazioni della bottega di Donato del Corno, già narrate altra volta dal Machiavelli al Vettori con una contenuta e ghignante commiserazione della sua infelice grandezza (2).

Ma qualcosa mi occorre pur dire intorno a ciò che il Villari nota dell'antipatia, anzi di una vera e propria ostilità ricoperta a più mani di untuosa ipocrisia (3), che il Nerli avrebbe avuta per il Machiavelli e che ad alcuno potrebbe parer confermata da certe espressioni, ma più da tutto il tono di questa lettera. Come ho mostrato, e mi pare anche dimostrato, nella mia biografia del Machiavelli, il Villari non fu sempre un buono interprete dell'animo umano; meno ancora fu atto a conoscere certi aspetti della natura dei fiorentini: quel loro gusto del motteggio e del dispetto, del pungere, del mordicchiare può piacere o non piacere, ma non deve essere frainteso, come spesso è, fino a fare una tragedia di una commedia, fino a leggervi

---

essere corretto così: « Signor luogotenente. Di Modena si scrisse a V. S. una lettera... ». Nei copialettere del Nerli, conservati nell'Archivio di Stato in Modena, e nei minutari del Guicciardini, conservati nell'archivio della famiglia, si cercherebbero inutilmente missive dell'uno e dell'altro in relazione con la lettera ora pubblicata. Né ciò può far maraviglia se si considera che, specie nei minutari guicciardiniani, si registravano soltanto le lettere strettamente di ufficio. Maggior maraviglia, ma non troppa, è che in quei registri non si trovi alcuno accenno al famoso commissario di San Donnino.

(1) Questa lettera del Guicciardini e quella del Nerli sopra pubblicata sono ricordate nella lettera del 31 ottobre scritta dal Nerli al Guicciardini e registrata nel suo copialettere (ASM, *Cancelleria ducale, Carteggio dei Rettori dello Stato*, 8), dove si legge il seguente poscritto, che fu pubblicato dal Villari: « È arrivata la staffetta expedita di costì con le lettere di V. S. per Bologna, et subito si sono spedite; et al Machiavello si manderà la sua, che V. S. ha mandata aperta, per la prima staffetta che passera, ché, occorrendo di scrivergli anche a me in compagnia di questa, non voglio che le sua cantafavole faccino tediare la staffetta ».

(2) *Lett. fam.*, p. 332.

(3) P. VILLARI, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi* ecc., Firenze, Succ. Le Monnier, 1877-82, vol. III, pp. 333, 348. Il testo è rimasto immutato nelle successive edizioni.

chi sa quali cose; mentre non c'è altro che le parole, le parole soltanto, e il piacere di quel riso che vi serpeggia.

Il Machiavelli, per di più, col suo fare beffardo e mancante di gravità, con le sue bizzarrie e stravaganze, con quel suo stesso genio, che anche nei contemporanei suscitava ora ammirazione ed ora irritazione, pareva fatto apposta per stuzzicare questo spirito dispettoso e pungente dei suoi concittadini: per persuadersene si considerino i sentimenti che ebbe per lui il Guicciardini; il quale, avendo altro ingegno che il Nerli, li manifestò in altri modi, ma sempre con una segreta ammirazione e con simpatia, raramente disgiunte da un'irritazione e da un dispetto quasi altrettanto segreti.

Del resto, quanta ammirazione lo stesso Nerli avesse per il « Machia », nonostante quello ostentato disprezzo per le sue « cantafavole », con le quali soleva intrattenere perfino le staffette (1), ce lo dicono le richieste pressanti che gli faceva di ogni sua opera nuova: della *Vita di Castruccio,* in una lettera già nota e edita; delle *Istorie fiorentine,* nella lettera qui per la prima volta pubblicata, e, bene o male, illustrata. Proprio quelle *Istorie fiorentine,* alle quali, oltre che ai *Discorsi,* tanto aderirà e attingerà per i suoi *Commentari,* da farlo considerare dai moderni storici della storiografia come il più diretto e il più fedele discepolo del Machiavelli (2).

II

Il Tommasini pubblica in appendice alla sua ben nota fluviale monografia una « Commissione di Andrea Doria a Niccolò Machiavelli » (3); nel quale titolo, da lui imposto al documento, almeno una cosa è esatta: la prima parola. Ma poiché egli la chiama anche, impropriamente, « lettera », voglio notare alcune cose fino a qui non notate da alcuno, nel caso (per altro poco probabile) che un futuro editore ne fosse indotto a includerla nell'epistolario, o, anche soltanto per escluderla, a farne menzione.

La commissione, priva di qualsiasi data topica e cronologica, ma scritta probabilmente da Napoli, comincia così: « Nicholò, voi andrete a Roma a monsignore reverendissimo de' Medici, al quale referirete nel termine si truovono le cose qua... » (4). E il Tommasini suggerisce di datarla da Napoli, « fra la fine di marzo e la metà di aprile 1527 ». Parendogli poco, aggiunge che il Machiavelli sarebbe stato a Napoli « quando forse ebbe a recarvisi per visitare Filippo Strozzi prigioniero ». Par di sognare.

A me spiace infierire ancora contro questo studioso, per molti conti benemerito, dopo aver dovuto appuntargli altre volte tante fantastiche congetture, tanti errori storici e filologici. Ma, a un certo punto, è difficile non perdere la pazienza e non domandarsi come

---

(1) Poscritto cit. nella pagina precedente, nota 1.

(2) E. Fueter, *Storia della storiografia moderna.* Traduz. di A. Spinelli. Napoli, Ricciardi, 1944, vol. I, p. 100 sgg.

(3) O. Tommasini, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli* ecc., Roma, Loescher, 1883-1911, vol. II, p. 1256 sgg.

(4) BNF, *Carte Machiavelli,* busta VI, n. 79. Il documento è cartulato 224-226.

l'autore di una sterminata monografia (quasi 2500 pagine!) sulla vita e gli scritti del Machiavelli potesse ignorare che « fra la fine di marzo e la metà di aprile 1527 » il Machiavelli marciava invece con gli eserciti papali da Bologna verso Firenze. E non basta. Quel « monsignore reverendissimo de' Medici » sarebbe stato, secondo lui, « il giovane Ippolito de' Medici, creato poi cardinale da Clemente VII ». Che in quel tempo Ippolito avesse il trattamento di « magnifico », non quello di « monsignore reverendissimo » proprio dei cardinali, uno studioso che ha tanto lavorato del Quattro e del Cinquecento dovrebbe pure saperlo; ma che Ippolito non fosse allora in Roma a trattare cose di Stato, bensì a Firenze, ancora a balia sotto il cardinale di Cortona, questo dovrebbe saperlo ogni persona mediocremente istruita.

Non so cos'abbia indotto il Tommasini (in nessun caso però l'autografia, di cui nemmeno fa cenno) ad asserire tanto recisamente che la commissione è stata rilasciata dal Doria. È vero che in essa si parla di galee e di cose di mare, ma fondare un'attribuzione su questo solo indizio sembrerà troppo poco, anche per chi è avvezzo alle fantasie tommasiniane; poiché di mare e di galee, pur nelle circostanze toccate dal testo, non si occupò il Doria soltanto. Eppoi chi scrisse o dettò quel documento accenna a un suo fratello di nome Giovanni (1); né Andrea Doria ebbe un fratello così nominato, ma un Gian David, più comunemente chiamato Davide, che d'altronde (e questo solo importa) morì nel 1520. Il Tommasini deve aver pubblicato il documento senza leggere tutta la parte che egli ne omette; altrimenti vi avrebbe trovato, fra l'altro, un « Pagolo », che ha tutta l'aria di essere Paolo Vettori, comandante appunto delle galee papali e morto assai prima della data proposta; si sarebbe accorto soprattutto che vi si parla di denari pagati dal famoso banchiere Agostino Chigi (2), morto parecchi anni prima di quella data, e precisamente nel 1520 anche lui.

In conclusione, la data non può essere, in nessun caso, quella indicata dal Tommasini. Né solo la data è dubbia, ma anche chi dette e perfino chi ricevette la commissione; giacché né il nome Niccolò, né il trovarsi fra le raccogliticce carte del Machiavelli, e neppure le note dorsali di sua mano, sembrano decisivi argomenti. Troppe sono le incognite per arrischiare una congettura che non sia del tutto campata in aria: dopo aver notato gli errori altrui, non vorrei cascarci a mia volta, anche se quelli del Tommasini sono tali che non sarebbero facili ad emularsi. Dirò solo questo: o il Niccolò cui fu data la commissione, non è il Machiavelli, o quel cardinale dei Medici non è Ippolito, ma Giulio, poi Clemente VII: nel quale caso, le congetture cronologiche e biografiche dovrebbero prendere un altro cammino (3). Sul quale cammino ovvie considerazioni, connesse alla biografia del cardinale Giulio, ci fermerebbero ancora poco

---

(1) Documento cit., c. 225t.

(2) Documento cit., c. 226t.

(3) Per dirne una, si potrebbe pensare alle imprese navali di Leone X contro i corsari barbareschi, alle quali partecipò, appunto, anche il Reame. E naturalmente v'ebbe parte Paolo Vettori.

oltre quell'anno 1520, che, nel corso di queste sommarie ricerche ci ha sbarrato più volte la strada come uno invalicabile limite *non post quem*.

III

Tra le lodi e i meriti della morìa, facetamente cantati nei due *Capitoli sopra la peste* che Francesco Berni dedicò a un cinquecentesco antenato od omonimo del pittore «odiernissimo» Bernard Buffet, non c'è quello di avere ispirato agli scrittori tante descrizioni famose. Famosa è anche quella, intitolata dagli editori e dagli « specialisti », compreso il Villari, *Descrizione della peste del 1527* (1); ma la fama le venne soltanto dallo essere stata attribuita al Machiavelli e pubblicata più volte nelle edizioni delle sue opere (2). E poiché lo scritto ha forma epistolare, e il suo titolo originale è di *Epistola*, e altri editori dell'epistolario se ne occuparono, sembra lecito che qui io faccia altrettanto.

Dire, come è stato detto, che lo stile di questa prosa non rassomiglia a quello del Segretario fiorentino è troppo poco: si dica che ne è addirittura l'antitesi. Un'attribuzione così strampalata, ha potuto trovar credito presso eruditi di poco giudizio soltanto perché ce n'è una copia di mano del Machiavelli (3); quasi che egli non avesse potuto trascrivere uno scritto altrui. Non è la prima volta che un così debole elemento esterno parve un argomento definitivo. Definitivo sarebbe se l'autografo recasse traccia di una elaborazione testuale; e qui delle correzioni ci sono, ma di altra mano e precisamente di Lorenzo Strozzi, che del resto, e proprio nello stesso codice, è riconosciuto autore della composizione. Un'ulteriore ricerca della paternità sarebbe dunque oziosa ed inutile (4).

C'è, piuttosto, un'altra cosa da dire: ed è bene dirla perché sfuggita agli specialisti che s'occuparono della *Descrizione* e perché ci permette di correggere per la prima volta anche l'attribuzione cronologica di questo scritto. La data del 1527, che si legge in tutte le edizioni, accettata dal Villari (5), è infatti certamente errata. Come si ricava dal contenuto, la *Descrizione* riferisce « cose viste »

---

(1) P. VILLARI, op. e ediz. cit., vol. III, pp. 190-192.

(2) Si vedano le edizioni del 1813, del 1832, del 1843, del 1852, del 1857: il testo dato da quest'ultima, pp. 694-700, è arricchito da non disutili note; cfr. inoltre le *Opere minori*, a cura di L. Polidori, Firenze, Le Monnier 1852. È noto che il Leo, traduttore dell'epistolario machiavelliano in lingua tedesca, si fondò proprio sulla male attribuita *Descrizione della peste* per denigrare il Machiavelli. Cfr. P. VILLARI, op. ediz. e loc. cit.

(3) BNF, *Banco Rari*, 29 (già Strozziano 366, poi Magl. VIII, 1451 bis). La scrittura ha questo titolo del secolo XVI, ma non di mano del Machiavelli: *Epistola fatta per la peste*.

(4) E' molto noto che Lorenzo Strozzi ebbe pruriti letterari e fu amico e patrono di letterati, che lo aiutarono a copiare, ma qualche volta anche più che a copiare, le sue composizioni. Ed è pur noto che principale vittima di tali pruriti fu Donato Giannotti. (R. RIDOLFI, *Opuscoli* ecc., Firenze, « Bibliopolis » di Leo S. Olschki, 1942, p. 97). Ho detto « vittima » scherzosamente, perché il Giannotti fu non poco aiutato dallo Strozzi; come del resto il Machiavelli: non bisogna dimenticare che fu proprio Lorenzo ad accompagnarlo la prima volta dal Cardinale de' Medici.

(5) P. VILLARI, op. ediz. e loc. cit.

in un calendimaggio. Ma il 1° maggio del 1527 il Machiavelli, che la copiò (e altri poté addirittura pensare che la compose!), era al campo della Lega; tornò a Firenze verso la fine del mese e dopo appena tre settimane morì. D'altronde, ed è ciò che più importa, in quel calendimaggio la morìa s'era appena scoperta in qualche casa; e quando cominciò davvero ad infierire, in modo da far parere somigliante la *Descrizione*, il Machiavelli era ormai da un pezzo nella sua sepoltura di Santa Croce.

Per venire a capo di questo garbuglio, bisogna tener presente che la peste si rifece viva in Firenze, dove se n'era perduta fin la memoria, nel tardo autunno del 1522, e molto più v'infuriò nell'anno seguente. Dopodiché dormicchiò, serpeggiò endemica, senza mai scomparire del tutto ma quasi senza farsi conoscere, per divampare nuovamente nel luglio e nell'agosto del 1527, quando ogni giorno, a detta del Varchi, i morti « arrivarono al numero di trecento e quattrocento, e tre dì continui sul quarterone della luna passarono cinquecento per ciascun dì » (1).

Ora, avendo l'occhio a questi dati e a queste date, non v'ha dubbio che la *Descrizione* fu composta subito dopo il 1° maggio 1523 (2); ed essendo, come è, in forma di epistola, sembra probabile che il destinatario, fin qui sconosciuto e ipotizzato nella persona di Filippo Strozzi, fratello di Lorenzo, fosse proprio lo stesso Machiavelli, che se ne stava pur lui tappato in villa e che forse, per compiacere a Lorenzo, ne fece qualche copia da mandare ad amici comuni, accomunati anche più da quelle forzate e poco liete villeggiature.

Così la *Descrizione*, cacciata per la porta, potrebbe tornare nell'epistolario per la finestra, come lettera scritta al Machiavelli: a patto, s'intende, di trovare chi si sentisse di intrufolarcela. In quanto a noi, ci basta di averē assegnato finalmente una data certa a questa scrittura, che nell'autografo machiavelliano non ne ha alcuna, essendo originalmente intitolata *Epistola fatta per la peste* e nulla più. A mettere nel titolo nuovo la data sbagliata furono gli editori, ingannati dal maggior grido levato dalla morìa del 1527, forse anche suggestionati dalla narrazione del Varchi; e fu un piccolo abbaglio, a paragone dell'altro che gli indusse a pubblicare questa scrittura fra le opere del Machiavelli, dove fa la figura che può fare in un volo d'aquile una cornacchia.

ROBERTO RIDOLFI.

---

(1) VARCHI, *Storie fiorentine*, per cura di L. Arbib, Firenze, 1838-1841, vol. I, pp. 256, 464-472; cfr. CAMBI, *Istorie*, in « Delizie degli eruditi toscani », vol. XXII, pp. 219-229, 236-239, 331-339. Secondo il Cambi, la peste del 1527 cominciò in effetto al principio di maggio, ma ne erano appena i primi segni. Crebbe soltanto dopo la processione del 2 giugno, che ne fu ritenuta la causa.

(2) In questo caso, il metodo della datazione per mezzo della grafia ha servito bene il Gerber (*Niccolò Machiavelli: die Handschriften* ecc., Gotha, Perthes, 1912-13, par. I, p. 11 sg.), che altre volte lo ha applicato a sproposito, pretendendo di poterne dedurre la composizione di uno scritto: quasi che l'A. non l'avesse potuto riscrivere più anni dopo averlo composto; ragion per cui le sue datazioni hanno trovato poco credito, specie da che ho potuto coglierlo in fallo (R. RIDOLFI, *Vita di N. M.* cit., pp. 66, 399, 406; cfr. G. SASSO, *Niccolò Machiavelli* ecc., Napoli, Ist. Ital. per gli studi storici, 1958, p. 55 n.).

APPUNTI SULLA LINGUA E SULLA METRICA DEL *FURIOSO*

(A proposito dell'edizione Debenedetti-Segre)

Ad un'edizione dell'*Orlando Furioso*, corredata dalle varianti delle stampe del 1516 (A) e del 1521 (B), si era accinto già, com'è noto, il Debenedetti, il quale tuttavia, per ragioni editoriali, fu costretto a sospendere il suo lavoro e a limitarsi a pubblicare soltanto la stampa definitiva del 1532 (C). Il suo progetto, con l'aiuto del materiale da lui lasciato, è ora stato ripreso e realizzato da Cesare Segre in un volume (1), con cui la Commissione dei testi di lingua ha voluto celebrare, nel modo più utile e concreto, il suo centenario.

Per quanto riguarda il testo di C le variazioni apportate dal Segre rispetto alla pressoché perfetta edizione laterziana del Debenedetti non potevano essere molte: esse consistono soprattutto, oltre che nell'eliminazione dei pochi errori di stampa sfuggiti alla pur vigile attenzione del precedente editore, nell'estensione dei criteri del Debenedetti anche a qualche caso che egli aveva trascurato e nell'accoglimento di alcuni suggerimenti da lui formulati in vista di una eventuale ristampa: estensione ed accoglimento a cui aveva già in parte provveduto il Caretti nella sua edizione ricciardiana del 1954. Rimane tuttavia un discreto numero di lezioni integralmente nuove sia rispetto al Debenedetti che al Caretti. L'unica di esse che potrebbe suscitare qualche dubbio è forse *fatura* (XLVI, 120, 5: « a cui non osta incanto né fatura »), che il Segre, tenendo conto dell'accordo di ABC e della possibile connessione, già osservata dal Fórnari, di questa forma con *fatare*, preferisce a *fattura*, correzione effettuata dal Debenedetti in analogia con VII, 47, 4, dove tale parola appare in un contesto pressoché simile (« l'annello... / che val contra ogni magica *fattura* »). Tra le altre, tutte indiscutibili, segnalerei in particolare la correzione di *onde* (XXIV, 79, 6: « nel profondo oscuro / vo de lo 'nferno *onde* il pensar di vui ») in *ove* (lezione di AB): correzione giustificata con argomenti contro i quali non mi pare che resista la pur suggestiva difesa di *onde* tentata dal Debenedetti (« L'Ariosto s'è permessa una lieve licenza stilistica, per rialzare i toni d'un verso ch'era un po' fiacco, e animarlo d'un affetto più vivo »).

---

(1) Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

Ma il contributo del Segre è stato ben più complesso e importante per quanto riguarda la costituzione dell'apparato, per il quale egli ha dovuto — dato il carattere diplomatico dell'edizione Ermini (anche su questo piano, del resto, non priva di errori), e poiché il materiale lasciato dal Debenedetti concerneva meno di due terzi del poema e soprattutto non era stato ancora sistemato secondo criteri unitari — ricominciare praticamente il lavoro da capo. Il primo problema da risolvere consisteva nella determinazione delle varianti effettive d'autore di A e B rispetto a C. Questa determinazione richiedeva anzitutto l'eliminazione degli errori di A e B, cioè dei refusi ecc., della tipografia, e delle distrazioni dell'Ariosto stesso passate nella stampa. Molti di questi errori il Segre ha potuto subito e indiscutibilmente identificare, come quando rispondevano a rime imperfette o a ipometrie e ipermetrie, inammissibili nell'Ariosto; ma c'era un campo in cui (come già aveva notato il Debenedetti per C) si presentava più difficile la determinazione dell'errore rispetto alla effettiva volontà del poeta: quello degli scempiamenti e raddoppiamenti ipercorretti di consonanti, numerosi soprattutto in B. Anche in questo caso il Segre ha seguito un procedimento ineccepibile, e tale da consentire la massima approssimazione possibile alle reali intenzioni dell'Ariosto. Egli infatti ha esaminato il problema nel quadro degli sviluppi diacronici del consonantismo ariostesco, e appunto sulla base di questo esame, ha potuto eliminare la maggior parte di quegli scempiamenti e raddoppiamenti come dovuti ai tipografi, risparmiando solo quei pochi che, oltre ad essere accolti anche in C, hanno l'appoggio in consuetudini ariostesche documentate dai frammenti autografi e da altri luoghi di C.

Determinate in tal modo le effettive varianti d'autore di A e B (lavoro che equivale in sostanza ad una vera e propria edizione critica delle due prime stampe), si poneva al Segre l'altro problema, assai delicato, della scelta dei criteri secondo cui riportare nell'apparato a pié di pagina tali varianti.

Il Debenedetti si era orientato all'ultimo verso il criterio « di conservare intorno alla variante pertinente il 'discorso' di cui fa parte », un criterio che, nota il Segre, « facilita l'immediata percezione delle conseguenze funzionali d'ogni mutamento al testo; ma avvia un processo difficilmente arginabile, che ha al suo limite la trascrizione completa delle varianti di A e B, e che spinge le varianti di B, meno ampie e complesse di quelle di A, in coda a queste ultime, rendendo meno avvertibile la caratteristica bivalenza di B, ora simile ad A, ora orientata verso C ». Ad evitare questi inconvenienti, il Segre ha preferito attenersi ad un principio non tanto di rigida economia quanto di intelligente funzionalità. Se infatti egli si limita a trascrivere senza altra aggiunta le varianti (per lo più relative alla forma di singole parole) che non incidono sul contesto ritmico-sintattico, non si fa scrupolo, negli altri casi, di riportare l'emistichio, il verso, il gruppo di versi o magari l'intera ottava in cui la variante o il complesso di varianti vengono ad inserirsi, rendendo così possibile la valutazione del mutamento entro l'effettiva unità ritmico-sintattica che esso viene a modificare. E allo stesso fine

risponde altresì l'accorgimento di stampare in corsivo anche quelle parole che, pur senza subire mutamenti di forma, cambiano invece di posto passando da una stampa all'altra.

Seguendo tali criteri il Segre è riuscito a costruire un apparato critico che consentirà d'ora in avanti di seguire e studiare, oltre che con piena sicurezza testuale, nel modo più rapido e insieme più rispettoso della natura essenzialmente ritmica del poema ariostesco, il processo della sua elaborazione. Nell'attesa che, approfittando di un così provvidenziale strumento di lavoro, il Segre o altri intendano impegnarsi in indagini sistematiche, vorremmo per conto nostro, soprattutto per dare un'idea dell'utilità e della funzionalità dell'apparato, valercene per precisare qualche aspetto particolare dello stile e soprattutto della metrica del poema.

Ci sembra anzitutto che dall'apparato critico del Segre si possa trarre la definitiva conferma di alcune idee già avanzate da precedenti studiosi, ma ancora accolte da altri con più o meno ampie riserve. Ad esempio, che l'Ariosto già in B ma specialmente in C, proceda in coincidenza, se non proprio in dipendenza, con le norme grammaticali e stilistiche del Bembo, è ormai un fatto, soprattutto dopo lo studio del Migliorini (1), non contestato generalmente parlando, da nessuno. Più di un critico, tuttavia, ritenendo forse questa coincidenza o dipendenza mal conciliabile con l'originalità del poeta (2) oppure mosso dall'intento di sottolineare gli aspetti meno letterari e più realistici del suo linguaggio (3), si è preoccupato di attenuare la rispondenza fra il gusto dell'Ariosto e quello del Bembo, insistendo sui casi in cui il primo si discosta dalle dottrine del secondo. Orbene, anche solo scorrendo l'apparato di questa edizione, mi pare impossibile non rendersi conto della grande scarsità di quelle divergenze (che in parte sono poi autorizzate dall'uso petrarchesco) e per contro dell'altissima percentuale delle correzioni effettuate secondo le norme del Bembo. Ma non si tratta solo di quantità: pur di eliminare la forma che giudica scorretta, l'Ariosto non si fa scrupolo di mutare un intero verso o, se necessario, due o più. Per limitarci ad un solo fenomeno, la correzione *-l + s +* cons. > *lo* (del tipo *il scudo* > *lo scudo*), si osservi come nel I canto ciò accada almeno tre volte (4): nell'ottava 11, 1-2:

AB La corazza avea indosso e l'elmo in testa,
cinta la spada et imbracciato *il scudo*

(1) B. MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto* (1946), ora in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957.

(2) Il Debenedetti stesso, che pure in tanti casi sottolinea la rispondenza tra le correzioni ariostesche e la dottrina del Bembo, sente il bisogno di avvertire, nella sua Nota all'edizione laterziana (p. 439), che l'Ariosto « obbedì ai grammatici, ma di malavoglia e a capriccio ». E cfr. anche l'Introduzione all'edizione dei *Frammenti autografi*, Torino, Chiantore, 1937, p. XXVI.

(3) Come recentemente M. MARTI, nell'articolo *Il tono medio dell'« Orlando furioso »*, in « Convivium », N. S. II (1955), pp. 35-37.

(4) Sempre nel I canto si hanno altre due sostituzioni meno estese: AB, 62, 5 « Fece *il* scontro » > C « Fe' *lo* scontro »; AB, 65, 1 « Qual *sbigottito* »

C Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, in braccio avea *lo scudo*;

nella 12, 5:

AB Come egli volse alla donzella *il sguardo*
C Come alla donna egli drizzò *lo sguardo*;

e nella 61, 6, dove la forma scorretta è eliminata:

AB sprona il destriero, e l'asta *al scudo* pone
C sprona a un tempo, e la lancia in resta pone.

Naturalmente il mutamento grammaticale spinge spesso ad altri e poeticamente più intensi acquisti poetici, come accade soprattutto nel primo esempio, dove la struttura già simmetrica ma un po' rigida, nel suo parallelismo, dei due versi nella prima redazione è sostituita, nella seconda, dalla dinamica euritmia dei due splendidi chiasmi, raccolti dal verbo spostato alla fine. Ma mi sembra indubbio che anche in questo e in simili casi il primo spunto a correggere sia venuto proprio dallo scrupolo di conformarsi alle regole grammaticali che il Bembo veniva teorizzando: uno scrupolo che, a sua volta, nasceva non da esterno ossequio ad una autorità, ma dalla rispondenza tra quelle regole e la personalissima inclinazione dell'Ariosto stesso verso uno stile fluido e disinvolto ma niente affatto realistico o familiare, anzi letterariamente eletto e regolato e limpidamente euritmico (1), l'unico stile che potesse veramente accordarsi con uno stato d'animo, come quello del *Furioso*, che certo presuppone una complessa, profonda e anche dolorosa esperienza umana, ma che nel suo risultato finale, nella sua serena, cordiale saggezza, nella sua interpretazione vigorosamente « armoniosa » della realtà, appare, quanto aderente ai più profondi ideali del secolo, altrettanto librato (non

---

> C « Qual *istordito* ». Potrebbe invece suscitare qualche perplessità il fatto che l'Ariosto, dopo aver corretto AB, 68, 6-7 « gli dimandò se quel dal scudo bianco, / che la bandiera candida avea in testa » in c* « gli domandò se con lo scudo bianco / e con un bianco pennoncello in testa », cambi poi « con *lo* scudo » in « con *un* scudo »: ma evidentemente l'ultima correzione nasce dalla volontà di creare la simmetria « *con un* scudo... *con un* bianco pennoncello »: per la quale soltanto l'Ariosto può tollerare eccezionalmente un incontro consonantico da lui normalmente evitato. A confermare ulteriormente la fedeltà del poeta alla regola si può ancora ricordare una correzione in II, 56, 1 (AB « Fiammeggia *il scudo* a guisa di piropo » > C « Splende *lo scudo* ») a proposito della quale il Lisio (*Il canto primo e il canto secondo dell'« Orlando Furioso »*, Milano, La Gutemberg, 1909) osservava: « Può ben essere che il desiderio di evitare *il scudo* ... abbia indotto l'Ariosto a correggere persino una frase petrarchesca: « Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo » (*Tr. d. Fama*, I, 43).

(1) Non sarà inutile ricordare in proposito il giudizio del Foscolo: « ... de tant d'élémens différens il a formé une langue nouvelle, riche, noble, énergique et correcte, dont chaque phrase est élégante sans affectation » (nel saggio sui *Poemi narrativi*, in *Opere*, Ed. Naz., XI, P. II, p. 154), a cui ha dato opportuno rilievo W. Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1951, p. 45.

vedo che cosa si tolga con questo alla grandezza del poeta) al disopra della vita contingente dello scrittore e dei suoi tempi.

Che proprio a questo tipo di stile tenda in genere il lavoro correttorio dell'Ariosto, risulta ampiamente confermato dalle ulteriori prove che si possono facilmente trarre dall'apparato del Segre a sostegno delle osservazioni effettuate dal Contini nel suo studio sui *Frammenti autografi*, e da altri confrontando le tre edizioni del poema sulla base delle riproduzioni diplomatiche dell'Ermini, unico strumento finora disponibile: rassodamento ritmico del verso, « assorbimento a spirale, lirico, dell'enunciato prima continuo, orizzontale », processi « antialessandrini » e antirealistici (1); tendenza, soprattutto, ad una « individuazione migliore del ritmo », e in particolare ricerca di « un ritmo più vario ed agevole, che insiste non casualmente soprattutto nei finali delle ottave, dove la tensione accumulata nei primi versi si scarica, al di là di una conclusione narrativa e di una mimesi realistica, in una accentuazione di musicalità, di suono volante e fluente ben oltre i limiti di un accompagnamento e di un recitativo, arricchendolo spesso di un *enjambement* che spezzi il ritmo troppo battuto a doppio dei versi baciati » (2); aumento di alcuni caratteristici artifici retorici (coppie o dittologie sinonimiche, antitesi e parallelismi, asindeti e polisindeti) e metrici (rispondenze interne di suoni e di accenti), tendenti a imprimere una più bilanciata simmetria alla struttura ritmico-sintattica del verso e dell'ottava (3); eliminazione e attenuazione di *enjambements*, al fine di ottenere un più netto rilievo dei « margini » del verso (4). Quest'ultima osservazione (del Turolla) sembrerebbe in contraddizione con quella più indietro citata (del Binni) sull'aumento di *enjambements* nel distico finale. A risolvere il piccolo problema può valere un rapido controllo effettuato appunto con l'aiuto del prezioso apparato del Segre, che consente di precisare come la eliminazione o la riduzione delle inarcature, frequente nei primi sei versi dell'ottava, si arresti invece alle soglie degli ultimi due versi, tra i quali il poeta tende invece a crearne (come appunto nota il Binni) delle nuove o a rafforzare quelle già esistenti. Quale può essere la ragione di questo diverso comportamento? Diremmo, svolgendo le indicazioni contenute nel passo citato dal Binni, che essa risieda nella volontà ariostesca di stabilire nella sua ottava quasi un rapporto dinamicamente euritmico tra il movimento chiaramente scandito dei primi sei versi, che tendono perciò a costituirsi come precise unità sintattico-ritmiche (anche se poi legate fra loro da anafore, riprese, parallelismi, antitesi

---

(1) Cfr. G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 309-21.

(2) Cfr. W. BINNI, *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Messina-Firenze, D'Anna, 1947, pp.137-9.

(3) Cfr. E. BIGI, *Petrarchismo ariostesco* (1953, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 56-70; e E. TUROLLA, *Dittologia e « enjambement » nella elaborazione dell'« Orlando furioso »*, in « Lettere italiane », X (1958), pp. 1-10.

(4) Cfr. lo studio cit. del Turolla, pp. 10-20.

e altre relazioni), e l'ampia « fluente » voluta del distico finale, alla creazione della quale si rivela invece singolarmente opportuno un artificio come l'*enjambement*, quando sia impiegato — come sempre lo impiega l'Ariosto — quale mezzo di elegante e disinvolto legame musicale. Un esempio assai opportuno a mostrare la ricerca e il raggiungimento, attraverso le successive correzioni, di questo rapporto, è offerto dall'ottava I, 46:

A Appresso ove il sol cade *per amore*
di lei venia dal capo d'Orïente;
che seppe in India con suo gran dolore
come seguito Orlando avea in Ponente:
poi seppe in Francia, che gli passò il core,
che *tolta Carlo imperïosamente*
l'avea e promessa in premio a l'un di dui
che in la battaglia più fêsse per lui.

B D'appresso ove il sol cade, per suo amore
venuto era dal capo d'Orïente;
che seppe in India con suo gran dolore
come seguito Orlando avea in Ponente:
poi seppe in Francia, che gli passò il core,
che *tolta Carlo imperïosamente*
l'avea per dare in premio a l'un de' dui
chi in la battaglia più fêsse per lui.

C Appresso ove il sol cade, per suo amore
venuto era dal capo d'Orïente;
che seppe in India con suo gran dolore
come ella Orlando seguitò in Ponente:
poi seppe in Francia che l'imperatore
sequestrata l'avea da l'altra gente,
per darla all'un de' duo *che contra il Moro*
più quel giorno aiutasse i Gigli d'oro.

Questa ottava è citata dal Turolla per la successiva eliminazione dei due *enjambements* ai vv. 1 e 6. In realtà il secondo, piuttosto che eliminato, viene attenuato mediante la riunione in un solo verso del participio e dell'ausiliare, e trasferito al v. 5, quasi per sganciare dai primi sei versi il distico finale (1); e anche del primo rimane almeno un lieve residuo. Ma ciò che importa notare è soprattutto che in questa stessa ottava compare, aggiunta in C, fra i vv. 7-8, una nuova inarcatura, non troppo forte, ma appunto per questo tale da costituire fra i due versi piuttosto un legame che una frattura. E il risultato definitivo è che l'ottava assume l'aspetto di un organismo elasticamente bilanciato, in cui al limpido e regolare alternarsi dei primi sei versi, ormai ben distinti ma non rigidamente distaccati (si notino, oltre i lievi *enjambements* che rimangono ai vv. 1 e 5, il *che* del v. 3, il *come* del v. 4, e la ripetizione di *seppe* ai vv. 3 e 5), risponde il libero respiro della lunga frase finale, non tanto libero tuttavia da non trovare il suo limite nella

(1) Sulla tendenza dell'Ariosto a sganciare sintatticamente i primi sei versi dal distico finale cfr. E. Saccone, *Note ariostesche*, in « Annali della Scuola Normale Superiore » di Pisa, S. II, XVIII, (1959), p. 238.

nuova chiara e sonante rima in *-óro*, che viene a sostituire quella in *-úi*, più esile e cupa (1).

Alla funzione elegantemente distensiva che l'Ariosto attribuisce al distico finale, possono contribuire anche altri procedimenti, intorno ai quali l'esame del lavoro correttorio può offrire preziose indicazioni: attraverso, per esempio, l'inserimento, qui più frequente che in altre zone dell'ottava, di brevi incisi, per lo più corrispondenti ad un emistichio, i quali, con la pausa ritmico-sintattica che comportano, valgono a rallentare e ad ombreggiare la voluta musicale degli ultimi due versi (2); siano essi creati con lo spostamento di una parola o di una frase:

AB I, 35 — tra piccol sassi rotto, il correr lento
rendeva ad ascoltar dolce concento

C I, 35 — e rendea ad ascoltar dolce concento,
rotto tra picciol sassi, il correr lento

AB XXVIII, 51 — Sapete ben se Durindana è fina,
e quanto il brando può di Falerina

C XXX, 51 — Se Durindana e Balisarda taglia,
sapete, e quanto in queste mani vaglia;

ovvero mediante vere e proprie aggiunte:

AB XVII, 22 — La riconnobbe al fior simile a l'oro,
e con essa tornò verso Medoro.

C XIX, 22 — La trovò non lontana, e *quella còlta*,
dove lasciato avea Medor, diè volta (3).

Talvolta, anzi, il nuovo inciso nasce in coincidenza con un nuovo *enjambement*:

AB XXI, 122 — e lo ritrova più duro che selce,
pungente più d'un setoloso felce

B XXI, 122 — e più duro che un sasso lo ritruova,
pungente più ch'una stamigna nuova

---

(1) Ecco altri esempi, scelti fra i più evidenti, di *enjambements* aggiunti nel distico finale (quando si indica B, s'intende che l'aggiunta passa in C): C, II, 32 e 63; B, VI, 14; C, XV, 85; C, XX, 105; B, XX, 50; B, XXI, 29; C, XXIII, 50 e 71; B, XXIII, 21; C, XXVII, 21 e 50; C, XXX, 95; C, XXXI, 45 e 74; B, XXIX, 62; C, XXXV, 42 e 44; B, XXXIII, 50; C, XXXVIII, 15; C, XL, 25; C, XLI, 44; B, XXXIX, 138; C, XLIII, 164; B, XL, 25. Ma se in A o in B esisteva tra i due ultimi versi un *enjambement* così forte da produrre un effetto troppo dissonante o prosaico, l'Ariosto non esita ad eliminarlo o ad attenuarlo. Così A, XXI, 55 « Guardò Zerbino, e giudicollo a *prima / vista*, che fusse uom di gran pregio e stima » diventa in B « Guardò Zerbino, et alla vista prima / lo giudicò baron di pregio e stima ». E cfr. anche B, XXIV, 3; e, più avanti, gli esempi di sostituzioni di *enjambements* troppo forti mediante incisi.

(2) Per l'aumento degli incisi in clausola nei *Frammenti autografi* cfr. lo studio cit. del Contini, p. 316.

(3) Altri esempi di incisi aggiunti nelle correzioni: B, IV, 42; C, XXIII, 30; B, XXI, 36; C, XXIV, 11; C, XXVI, 55; C, XXIX, 38; C, XXX, 64; C, XXXIV, 57 e 80; C. XXXIX, 45; C, XLIII, 54.

C	XXIII, 122	e più duro ch'un sasso, *e più pungente che se fosse d'ortica*, se lo sente; (1)

ma può anche sostituire una inarcatura troppo drammatica e troppo dura per rispondere alla richiesta funzione di agevole rallentamento:

A	XXI, 130	e quella dianzi così chiara e *pura fonte* non fu da tanta ira sicura
B	XXI, 130	e quella fonte così chiara e pura da cotanta ira fu poco sicura
C	XXIII, 130	e quella fonte, *già sì chiara e pura*, da cotanta ira fu poco sicura(2).

La tendenza ariostesca ad allargare e rallentare il respiro degli ultimi due versi non giunge tuttavia mai a risultati veramente prosastici e discorsivi, che tradiscano la fondamentale esigenza di un ritmo governato da una legge di alta e sicura simmetria. Talora questa esigenza può farsi valere, come nella citata ottava I, 46, attraverso l'aggiunta di una rima più limpida e piena. Più spesso, quando il movimento del distico finale appare troppo esile e cadente, l'autore interviene inserendo anche qui qualcuno dei suoi favoriti artifici che aggiungono simmetria, coppie di aggettivi o sostantivi, antitesi, ripetizioni, parallelismi, polisindeti. Basterà qualche esempio più caratteristico:

AB	IX, 11	gli pare esser colei, che molti giorni avea cercato invan per quei contorni
C	XII, 5	gli par colei, per cui *la notte e il giorno* cercato Francia avea *dentro e d'intorno*;
AB	XI, 57	di pietà, di grand'animo e prudenza, splendore, e senza par di continenza
C	XIII, 57	di pietà, di *gran* cor, di *gran* prudenza di *somma e incomparabil* continenza (3).

Né diverso significato hanno alcune sostituzioni, anche in fine di ottava, di versi accentati sulla 4ª, 7ª e 10ª sillaba con altri accentati sulla 6ª e 10ª o 4ª, 8ª e 10ª.

AB	XXVII, 25	spiccò dal pétto e dal cándido térgo.
C	XXIX, 25	fé tronco rimanére il petto e il térgo.
XXX, A 26, B 30		e si credea per publico parere ch'eran insiéme marito e mogliére.

(1) Altri esempi: C, II, 32; B, VI, 14; C, XXIII, 50; C, XXXI, 74.

(2) Altri esempi di incisi che sostituiscono *enjambements*: B, III, 12; B, IV, 41; C, XVIII, 20.

(3) Altri esempi d'inserimenti di coppie: B, III, 5; B, VIII, 27; C, XIII, 83; C, XXIII, 13; B, XXI, 101; C, XXVI, 1; B, XXIV, 26; C, XXVII, 67; C, XXXI, 4; C, XXXVIII, 66; di antitesi: B, IV, 49; B, XXIV, 4; C, XXIX, 72; C, XXX, 2; di polisindeti: C, XVIII, 8 e 155; C, XXVI, 31; C, XXIX, 41; B, XXXVI, 71.

C XXXII, 30 ..... ognuno crede
che s'abbiano tra lór data la féde (1);

ovvero, sempre nell'ultimo verso dell'ottava, i rafforzamenti ottenuti mediante aggiunte di sillabe e di accenti:

AB XIX, 54 Più finalmente ne l'afflitto core
de l'ostinazïon poté il timore.

C XXI, 54 Pur finalmente ne l'afflitto core
più de l'ostinazion potè il timore.

A XXI, 85 che sopra Anteo fece il figliuol di Giove

BC XXIII, 85 che sopra Anteo fe' *già* il figliol di Giove (2).

Questa tendenza ad un discorso poetico vivo e agevole ma sempre in definitiva ben controllato da una alta e sorvegliata euritmia, senza concessioni e preziosi virtuosismi tecnici ma ancor meno a preoccupazioni di evidenza drammatica e realistica o di bonaria familiarità, trova ulteriore conferma se si esamina un altro e meno studiato aspetto dello stile del *Furioso*, la rima. Qualche accenno al gusto ariostesco in questo campo si deve, per quanto mi risulta, solo al Parodi, che, paragonando Dante e l'Ariosto a « due giganti che vadano insieme per una densa e intricata foresta », descrive il primo come uno che « va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli », che cioè affronta e sottomette alla rima i vocaboli più rari e difficili, mentre il secondo « con un sorriso sulle labbra gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino », senza preoccuparsi di evitare (come è precisato in nota) « i diversi tipi di rima debole e trascurata: la rima in ispecie non di radicali ma di desinenze o quella di vocaboli, che abbiano radice identica o soltanto diversità di prefissi » (3). Osservazioni senza dubbio utili ad avviare il discorso sull'argomento, ma che, nate come sono in margine ad una difesa in sé giustissima delle rime difficili di Dante, insistono troppo sulla « facilità » di quelle ariostesche, e anzi rischiano di presentarla quasi come il sintomo di una certa indifferenza, almeno in questo campo, al « fren dell'arte ». Che l'Ariosto impieghi con maggior frequenza di Dante quelli che il Parodi definisce « tipi di rima debole e trascurata », e cioè in concreto quelli ottenuti con desinenze soprattutto di forme verbali (e in particolare con participi passati e infiniti) o anche con avverbi in *-mente* o con composti del tipo *ammette*: *rimette*, non si può negare, e basta, per convincersene, sfogliare qualche rimario. Ma si deve poi subito precisare che tali rime, non che essere indizio di scarsa cura stilistica (l'Ariosto del resto mostra altrove, nelle *Satire*, di saper

(1) Altre sostituzioni simili: B, III, 12; C, XXII, 46; C, XXV, 64; C, XXXV, 29; B, XXXVI, 77.

(2) Altri esempi di rafforzamenti: C, V, 14; C, XVII, 14; C, XX, 42; C, XXI, 65; B, XIX, 69; C, XXV, 75; B, XXX, 68; B, XXXIV, 9; C, XXXVIII, 20.

(3) Cfr. E. G. Parodi, *La rima e i vocaboli in rima nella « Divina Commedia »* (1896), in *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, vol. II, pp. 215-6.

maneggiare anche la rima di tipo dantesco), rispondono invece ad una scelta ben consapevole, in coerenza con l'aristocratico gusto dell'euritmia che governa il *Furioso*. Si potrebbe anzitutto osservare che la frequenza di quelle rime non appare poi così elevata, se si tiene presente la tradizione che l'Ariosto ha davanti a sé. Nelle prime cinquanta ottave dell'*Innamorato*, per esempio, le rime « deboli o trascurate » dei tipi elencati dal Parodi sono ben 143 contro 71 nelle prime cinquanta ottave del *Furioso*; e la differenza aumenterebbe di molto, se si contassero anche le parole-rime ormai stereotipate nella tradizione canterina (*gagliardo, fino, adatto, giocondo, franco, gradito, polito*, ecc.) frequentissime nel Boiardo e invece pressoché assenti nell'Ariosto. Ma la vera differenza non è tanto nella quantità quanto nel diverso modo dell'impiego. Basta confrontare un'ottava dell'*Innamorato* e una del *Furioso*, scelte ambedue fra le più ricche di queste rime « facili »:

Orl. Inn., I, 1, 55

Orlando grandemente avea temuto
che altrui non abbia la donna acquistata,
perché, come il fratello era abattuto,
doveva al vincitore esser donata.
Lui de victoria sta sicuro e tuto,
e già li pare averla guadagnata;
ma troppo gli rencresce lo aspettare,
ché ad uno amante una ora uno anno pare.

Orl. fur., I, 71

Poi che gran pezzo al caso intervenuto
ebbe pensato invano, e finalmente
si trovò da una femina abbattuto,
che pensandovi più, più dolor sente;
montò l'altro destrier, tacito e muto:
e senza far parola, chetamente
tolse Angelica in groppa, e differilla
a più lieto uso, a stanza più tranquilla.

Perché le rime del Boiardo lasciano un'impressione di trascuratezza, o, se si vuole, di cadenzata monotonia, mentre quelle dell'Ariosto, in se stesse non meno ovvie (salvo forse le due del distico finale), suscitano invece l'idea, secondo una bella immagine del Debenedetti, di un « perenne rifiorire », di una naturalezza elegantissima? Vero è che, mentre il Boiardo allinea una serie di participi (tranne *tuto*, crudo latinismo, che da un lato rivela lo sforzo, e dall'altro fa spiccare di più la facilità delle altre parole) nei primi sei versi, e in genere lascia scoperta e mette quasi in evidenza la ovvia cadenza delle sue rime con la forte pausa sintattica alla fine di ogni verso; l'Ariosto invece ha avuto l'accortezza non solo di alternare participii e avverbi e di introdurre nelle due serie di rime due parole di diverso tipo come *muto* e *sente*, ma anche e soprattutto di moltiplicare, qui più che altrove, i suoi lievi *enjambements* (almeno quattro su otto versi), per modo che la facilità delle rime, così abilmente variata e velata, finisce per diventare un consapevole elemento di quella « grazia » insaporita di « sprezzatura », che i grandi teorici del secolo insegnavano e il poeta sentiva come il grado supremo della bellezza.

A chiarire appunto la natura e i limiti della ingannevole facilità

delle rime ariostesche può fornire qualche utile indicazione ancora una indagine sul lavoro correttorio dell'Ariosto in tale campo, condotta al solito con l'aiuto dell'apparato del Segre. Non molto frequenti appaiono le eliminazioni di termini impropri o faticosi; ma la scarsa frequenza dipende in realtà solo dal fatto che già nelle due prime edizioni, come ognuno può facilmente controllare, casi di questo genere si presentavano assai raramente (1). In ogni modo tipiche correzioni in tal senso mi sembrano la soppressione dell'oscuro (oltre che realistico) *melo* nella seconda ottava della rosa (A, I, 43, 5 « La vergine ch'el fior, anzi ch'el *melo* / lascia ricôrre altrui » > BC « La vergine che 'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi »); dell'ambiguo *chiarezza* in V, 84, 6 (AB « Io la salute di tua figlia apporto, / e de la falsa accusa ogni *chiarezza* » > C « Io la salute all'innocenzia apporto, / porto il contrario a chi usa falsitade »), dove la sostituzione coinvolge anche le altre due parole rime della serie, per le quali Ariosto non ha scrupolo di accogliere altre due forme arcaiche (*gentilezza* > *bontade*; *bellezza* > *beltade*); del faticoso *produci* di AB, XXI, 127, 7 (« Amor, con che miracolo *produci*, / che tegni in fuoco un core e non lo bruci? » > C, XXIII « Amor, con che miracolo lo fai, / che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai? », in cui scompare anche, non a caso, il troppo familiare *bruci*) (2).

Ancora più scarse le eliminazioni in rima di parole e forme che si possono con sicurezza considerare come dialettismi emiliani o settentrionali: *soia* di AB, I, 51, 5 e AB, XXVII, 19, 6 (dove è verbo), che il Fórnari giudicava « vocabolo della heroica maestà indegno », e il Pigna « voce veneziana snervata et humile troppo »; *fólli* (« gli fu ») di A, VI, 55, 5; *mota* (« motta », « elevazione del terreno ») di A, XXVI, 93, 2. Ma anche la ragione di tale scarsezza sta nel fatto che in A e in B c'era per questa parte ben poco da correggere; e veramente non saprei indicare quali altri dialettismi del tipo suddetto siano rimasti (e tanto meno siano stati aggiunti) in rima nell'ultima edizione. Una serie più ampia di correzioni riguarda invece altre parole e forme che appaiono piuttosto dialettismi comuni a più regioni italiane e magari anche toscani, e che, accolti nelle prime edizioni del *Furioso* forse come relitti della lingua bonariamente spregiudicata della tradizione canterina e in genere quattrocentesca, dovettero poi, ad un certo momento, sembrare all'Ariosto come dei vol-

---

(1) Rimangono invece quelle « intarsiature », ossia quelle frasi pleonastiche aggiunte in grazia della rima, e che tanto irritavano il Foscolo (« l'Ariosto innesta le sue intarsiature irriverentemente, e quasi facendosi beffe de' suoi lettori », nella lettera al Fabre, che cito dal testo più corretto pubblicato da G. BARBARISI, *Foscolo, Ariosto, Omero*, in questo *Giornale*, **134** (1957), p. 89). Ma tali intarsiature non portano mai in rima parole improprie e sforzate, e serbano sempre, pur nella loro oziosità, qualcosa di agevole e di elegante, come nello stesso esempio citato dal Foscolo (XXXIII, 99: « ... tutte città superbe, / c'hanno d'altre città tutte corona, / corona d'oro, *e non di fronde o d'erbe* »).

(2) In questa categoria porrei anche correzioni come le seguenti: A, XXI, 113, 7: *se incocca* > B e C, XXIII: *s'intrica*; A, XL, 95, 3: « Di nuovo il colpo il Saracin *declina* » > B, 94 e C, XLVI, 123: « *Raddoppia* il fiero colpo il Saracino ».

garismi intollerabili al suo gusto della rima facile sì, ma di una facilità sempre nobile e regolare. Alcune di queste correzioni coincidono con norme del Bembo: eliminazione dei pl. *mane* (A, IV, 56, 6; A, XII, 63, 4; e in molti altri luoghi) e *mano* (A, X, 49, 4; ecc.; rimane solo in C, XV, 56, 5, nella frase *piedi e mano*); di *prodo* (« prode », AB, XXXIV, 55, 6); di *avate* (« avevate », AB, XIV, 80, 6); dei pass. rem. *perse* (A, XXIV, 114, 8; ecc.) e *resi* (A, XI, 18, 6; ecc.); del part. pass. *reso* (A, XXXI, 64, 1; ecc.); di *drieto* (AB, IV, 19, 2; e in molti altri luoghi); di *drento* (XXXV, A 17, B 6; ecc.); di *presto* avverbio (AB, XI, 24, 7; ecc.). Ma allo stesso gusto rispondono anche soppressioni di parole e forme come le seguenti: *orna* (« urna », A, XXIV, 117, 3; A, XXVIII, 24, 1); *avinge* (« avvince », AB, XXVI, 59, 5); *vigiglia* (AB, XXVII, 7, 6; e in molti altri luoghi); *Marsiglio* (AB, XXX, 4, 1; ecc.); *stroppia* e *stroppio* (A, XXXIV, 9, 7; ecc.; malgrado l'esempio petrarchesco, *Rime*, XL, 1); *spanto* (A, XII, 9, 7); *ingremito* (« ghermito », A, XXI, 85, 6); Carlo *Mano* (AB, XXXIV, 62, 4), gallicismo volgarizzato nella tradizione canterina e frequentissimo nel Boiardo. Sono, per la maggior parte, parole e forme che vengono corrette dall'Ariosto anche all'interno del verso; ma è significativo che, quando esse compaiono in rima, in una zona, cioè, dove, come vari studiosi hanno osservato, il poeta, generalmente parlando, si mostra piuttosto riluttante ad emendare, il suo scrupolo di correttore non sia meno rigoroso, anche quando, come più volte accade, la sostituzione di una sola parola (ad esempio dei numerosi *drieto*) lo costringe a cambiare tutta una serie di rime e magari la struttura sintattico-ritmica dell'intera ottava. Né può costituire vera eccezione l'aver conservato in rima qualche 3ª pers. sing. dell'impf. cong. in *-assi, -essi, -issi*, (corrette però in C quelle di AB, XXV, 9, 4 e 6, e di AB, XXXIX, 6, 2); un *credemo* in C, VI, 37, 7, e un *semo* in C, XXI, 13, 6 (ma *attendemo*: *avemo* di AB, XXIV, 5, 7-8 diventano in C *attendiamo*: *abbiamo*); alcune poche assimilazioni del tipo *provallo* (corrette però quelle di A, XXXI, 31, 1 e 3; e di altri luoghi): tutte forme autorizzate, proprio in rima, da esempi petrarcheschi; e neppure la presenza di qualche *messe* (« mise »; è corretto tuttavia in C quello di AB, XX, 7) fiorentinismo, che forse all'orecchio dell'Ariosto non doveva suonare, data la consonanza col part. pass. *messo*, del tutto irregolare.

A queste correzioni di parole e modi dialettali o irregolari sembrano far riscontro altre, e forse più numerose, eliminazioni di latinismi e arcaismi in rima: *nece* di A, V, 57, 5; *Vale* di AB, IX, 2, 6 (« né a Carlo né agli amici disse: — Vale —», a proposito del quale già il Pigna osservava: « Senza alcun dubbio Dante avrebbe lasciato quel *vale*, perciò che egli che usava alle volte rime hebree, tanto più s'avrebbe appigliato a questa latina, benché più conforme con la volgare. Ma l'Ariosto, uomo d'orecchia più dilicata, fece per modo che le rime fossero a lui serventi, e non che egli servisse alle rime »); *essicio* (« esizio ») di A, XI, 3, 6; *ariento* di AB, XII, 8, 8 e 83, 5; *ereda* di AB, XVI, 182, 5 (« trovan la piazza più di sangue ereda », probabilmente eco di Dante, *Inf.* XXXI, 116, e *Purg.*, XXIII, 37); *tuto* di A, XVII, 60, 7, e *tuta* di A, XL, 27, 4 (si ricordi invece l'ac-

coglimento di questo latinismo nell'ottava citata del Boiardo, *Orl. Inn.*, I, I, 55); *frodo* di AB, XX, 17, 6, e altri luoghi, e *le frode* di A, XXIII, 36, 3 (il Pigna approvava la prima correzione, giudicando il maschile « forma non felicemente usata da Dante », il quale però in rima usa solo il femminile); *inulto* di A, XXI, 50, 2 (ma è conservato *ulto* in C, XLI, 62, 5); *suade* di AB, XXII, 88, 5, e *suase* di AB, XXXIX, 9, 6 (ma *suase* rimane in C, III, 64, 3) (1); *inveggia* di A, XXIII, 79, 6 (eco di Dante, *Purg.*, VI, 20); *crebri*: *ebri* di A, XXVII, 22, 7-8 (*crebre* resta però in C, XXIII, 46, 3 e XLII, 47, 3); *obliti* di A, XXIX, 40, 7; *depono* di AB, XXXIV, 17, 4 e *pono* di AB, XXXIV, 51, 3; *clavi* di A, XXXIV, 46, 3; (giuramenti) *fratti* di A, XXXVI, 62, 5; *ebro*: *cerebro* di A, XXXIX, 131, 7-8. Si ingannerebbe tuttavia chi, confrontando questo elenco con i precedenti, concludesse che l'Ariosto tende in rima ad evitare piuttosto il rischio dell'arcaismo e del latinismo che quello della familiarità e della irregolarità. In realtà (a parte le eccezioni notate di *frodo*, di *ulto*, di *suase*, di *crebre*) le correzioni che abbiamo elencato investono solo alcuni, anche se tra i meno comuni, latinismi e arcaismi in rima di A e di B. Molti altri passano in C: e basterà elencare quelli che restano nel solo canto I: (liti) *eoi* (7, 3), *rubella* (10, 5), *incudi* (17, 4), *oblivione* (21, 4), *opima* (41, 6), *inopia* (44, 4), *speco* (52, 3), *alvo* (55, 8); senza contare poi tutti quei termini e quelle forme come *fia*, *rai*, *riede*, *cura* (amorosa), *vui* e simili, che appartenevano già in quel tempo alla più eletta lingua poetica. E può verificarsi persino qualche caso, come quello sopra ricordato dell'ottava V, 84, in cui compaiono in C termini più arcaici di quelli rifiutati di A e di B.

Indicazioni non diverse si traggono dall'esame dell'aspetto fonico della rima ariostesca, che appare governata anche per questa parte dal medesimo criterio di una facilità aliena da preziosi virtuosismi, ma non per questo sciatta e trascurata, anzi sempre sostenuta da una raffinatissima coscienza tecnica. Poco frequenti sono, per esempio, nel *Furioso* quelle terminazioni rare e difficili, alla cui ricerca indulge non che Dante, il Petrarca stesso in certe zone del *Canzoniere* e specialmente dei *Trionfi*: e si potrebbe citare qualche rifiuto significativo per esempio di *cocqui*: *nocqui* di A, VI, 33, 7-8, e di *ebra*: *latebra*: *Genebra* di A, XXV, 101, 2, 4 e 6 (dove il poeta volle forse soprattutto eliminare la forma rara *Genebra*, « Ginevra », come, più esplicitamente, nella correzione di A, V, 26, 1, 3 e 5 *ebra*: *latebra*: *Ginebra* in *sevra*: (B *scevra*): *persevra*: *Ginevra*). Scarsa simpatia manifesta pure l'Ariosto per certi artifici di gusto tipicamente medioevale, come le rime derivative e quelle ricche, non infrequenti nel *Furioso* ma certo non appositamente cercate (una correzione in AB, XXI, 108, 7, dove *darvi*, in rima con *lodarvi*, diventa in C *ricompensarvi*); o composte (quattro in tutto

(1) Ricordo per curiosità che questo *suase* ariostesco è citato dal Leopardi, in una annotazione al *Bruto minore*, come appoggio per l'espressione « Lor *suadesse* affanno » del v. 67 di tale canzone.

il poema: *aver de'* in I, 43, 6; *Misero me* in VIII, 82, 5; *suon ne* in XXXVII, 26, 1; *re di* in XLV, 1, 5); o spezzate (la famosa *Fiordi* in XLII, 14, 3); e neppure egli indulge agli effetti tipicamente popolareschi (largamente impiegati dai canterini e anche dal Pulci e dal Boiardo) delle rime tronche, che nel *Furioso* sono soltanto sei, e poco sensibili: *fu* : *Gesù* : *più* in XXV, 24, e *udì* : *dì* : *qui* in XXVII, 85. Un accoglimento un po' più benevolo egli sembra riservare alle rime sdrucciole, memore forse dell'uso che nel Quattrocento ne avevano fatto poeti d'arte come il Poliziano e il Sannazzaro. Esse nel poema compaiono, contando anche quelle del tipo *-enzia*, *-icio* e simili, 212 volte: una cifra relativamente elevata, se si pensa che la *Gerusalemme liberata* ne offre soltanto 23, di cui nessuna veramente sdrucciola. Ma, a parte qualche eliminazione (*impropera*: *opera*: *copera* di A, III, 46, 1, 3 e 5; *ricovera*: *povera*: *annovera* di AB, XIV, 47, 1, 3 e 5, dovute forse soprattutto alla volontà di evitare forme rare e faticose come *impropera*, *copera*, « copra », e *ricovera*, « ricupera »), il poeta adopera questo tipo di rima, che da un lato lo costringeva ad introdurre termini latineggianti o sforzati e dall'altro doveva sembrargli adatta piuttosto allo stile « comico » (in endecasillabi sdruccioli sono appunto le sue *Commedie*), con molta cautela, sempre alternandola con la rima piana, e comunque, a quel che pare, senza cercarla di proposito, a meno che non se ne valga per trarne qualche effetto di sottile malizia come in I, 56:

> Forse era ver, ma non però credibile
> a chi del senso suo fosse signore;
> ma parve facilmente a lui possibile,
> ch'era perduto in via più grave errore.
> Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
> e l'invisibil fa vedere Amore.

Con una certa frequenza ricorrono invece, come forse non ci si aspetterebbe, le rime equivoche: qualcuna, è vero, viene corretta dall'Ariosto (*parte* di AB, X, 89, 7-8; *sei* di A, XL, 78, 7-8), ma in C se ne contano ancora non poche. Per limitarci ai soli casi in cui la parola equivoca occupa una intera serie di rime (escludendo cioè i numerosi esempi del tipo *faccia*: *minaccia*: *faccia*), si trova che la rima equivoca con *faccia* ritorna quattro volte (I, 70; II, 15; XXXVI, 14; XXXVI, 79); con *parte* quattro (XVII, 123; XXXVIII, 32; XLII, 45; XLVI, 112); con *fatto* una (XXVII, 19); con *legge* una (XXXVII, 82); con *tempo* quattro, cioè tutte le volte che ricorre questa parola in rima (XVI, 83; XXIV, 62; XXX, 16; XLI, 26); con *mezzo* una (XXXVI, 24); con *indi* una (VIII, 15); con *volta* o *volte* quattro (III, 22; VI, 64; XVIII, 181; XIX, 99); con *torre* due (XXXV, 53; XLIV, 63); con *porta* due (VII, 79; XXXVI, 17); con *noto* una (XX, 7); con *punto* una (XXVII, 70). Sono sufficienti questi casi per dimostrare una certa inclinazione dell'Ariosto verso questo artificio, o invece essi testimoniano soltanto che egli vi indulgeva talora per puro divertimento? Anche nella seconda ipotesi rimarrebbe tuttavia significativa la indulgenza proprio per un tipo di rima non solo sco-

nosciuto alla poesia popolare, ma caratteristico della più preziosa tradizione lirica.

Non c'è bisogno, comunque, di insistere sull'uso della rima equivoca per dimostrare la sapienza tecnica dell'Ariosto nell'impiego delle possibilità foniche della rima. Essa si manifesta in modo assai più raffinato e poeticamente ben più funzionale in altre forme più dissimulate e più congeniali al suo gusto equilibrato: per esempio in certe sottili rispondenze fra le varie serie di rime, come, per citare un caso di particolare evidenza, nella terza ottava del poema, in cui l'assonanza in *ò* di tutte le rime vale a creare una rotonda cornice sonora, solenne e pure lievemente canzonatoria, all'elogio del cardinale Ippolito:

> Piacciavi, generosa Erculea prole,
> ornamento e splendor del secol nostro,
> Ippolito, aggradir questo che vuole
> e darvi sol può l'umil servo vostro.
> Quel ch'io vi debbo, posso di parole
> pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
> né che poco io vi dia da imputar sono;
> che quanto io posso dar, tutto vi dono;

ovvero, più frequentemente, nel contemperamento di terminazioni consonantiche e vocaliche, cupe e squillanti, o, come avrebbe detto il Bembo, « gravi » e « piacevoli », un contemperamento difficilmente precisabile, per la grande varietà delle forme che assume nel suo vario rapporto col contenuto e con gli altri elementi metrici e stilistici, mediante indicazioni statistiche, ma che il lettore avverte sempre essenziale alla caratteristica euritmia dell'ottava ariostesca. Basterà per questo un solo esempio (II, 49):

> Cominciò a poco a poco indi a levarse,
> come suol far la peregrina grue,
> che corre prima, e poi vediamo alzarse
> alla terra vicina un braccio o due;
> e quando tutte sono all'aria sparse,
> velocissime mostra l'ali sue.
> Sì ad alto il negromante batte l'ale,
> ch'a tanta altezza a pena aquila sale;

dove il gioco delle rime — l'alternanza di quelle dispari, faticose e dense, in *-àrse* con quelle pari, più agili e lievi, in *-ùe*, placata infine nella rima baciata, limpida e aperta, in *-àle* — contribuisce, non meno efficacemente delle strutture sintattiche e del vario giuoco degli accenti e dei suoni interni, a creare il movimento musicale, in cui si traduce mirabilmente la serena letizia del poeta, che contempla e descrive il progressivo trionfale spiegarsi del volo dell'ippogrifo.

EMILIO BIGI

UN TRATTATO DI VINCENZO MAGGI SULLE DONNE E UN'OPERA SCONOSCIUTA DI ORTENSIO LANDO

Una trentina di anni fa, in questo « Giornale » (1), Giulio Bertoni, discutendo alcune linee « non immuni d'inesattezze » che al Maggi aveva dedicato il Toffanin nel suo *Cinquecento*, tracciò un rapido profilo del filosofo bresciano, dando, fra l'altro, notizia di una sua orazione in lode delle donne, il *Mulierum praeconium*; questa orazione era stata pronunciata a Ferrara nel 1545 alla presenza di Anna d'Este, ed è ora conservata in un codice della Biblioteca Estense, per mano di Alessandro Sardi, scolaro del Maggi e indefesso trascrittore delle parole del maestro (2). Di quest'orazione il Bertoni diede un breve riassunto, aggiungendovi alcune osservazioni sulla fortuna di essa; ma intento soprattutto a rivendicare contro il giudizio del Toffanin ciò che egli considerava l'originalità e l'importanza del Maggi, non vi si soffermò molto, e così trattò il *Mulierum praeconium* in maniera piuttosto sommaria. Per questa ragione, ed inoltre perché neppure le osservazioni del Bertoni sono del tutto esenti da qualche piccolo errore, ci sembra opportuno trattare un po' più diffusamente dell'orazione del Maggi.

Prima di tutto, occorre fare una precisazione di natura bibliografica. Secondo il Bertoni, il *Mulierum praeconium* non sarebbe mai stato stampato: sarebbe stata invece pubblicata un'altra orazione del Maggi sulle donne, dedicata a Renata di Francia. Qui siamo di fronte ad un errore, o piuttosto ad un equivoco, dovuto, probabilmente, al fatto che l'edizione cui il Bertoni si riferiva è quanto mai rara. Difatti, esiste — ed è registrato dal Peroni nella sua *Biblioteca Bresciana* (3) — un *Brieve trattato dell'eccellentia delle*

---

(1) XCVI (1930), pp. 325-27, *Nota su Vincenzo Maggi.*

(2) Il codice è l'Estense lat. 174 (segn. α, 0, 6, 15). Il *Mulierum praeconium* si trova alle cc. 151r-158r. In testa alla c. 151r si leggono le seguenti parole: « Vincentij Maij mulierum praeconium pro Ill.mae Annae Estensis in eius auditorio aduentu laruatae anno 1545 ». Il Bertoni, *loc. cit.*, parla di due altri codici estensi in cui il Sardi aveva riassunto le lezioni date dal Maggi nel 1545-6 sulla *Poetica* di Aristotele, e nel 1552, 1553 e 1555 sul *De anima*, sul *De caelo* e sulla *Fisica*.

(3) V. PERONI, *Biblioteca Bresciana*, Brescia, 1816-1823, 3 voll., II, pp. 205-6. L'edizione è registrata anche da Andrea Valentini nella sua *Nuova Bio-*

donne, stampato da Damiano de' Turlini a Brescia nel 1545, ed attribuito nel frontispizio al « prestantissimo Philosopho (il Maggio) ». Di questa rara edizione aveva parlato Bartolomeo Fontana nel terzo volume della sua opera su Renata di Francia (1), dove oltre al titolo del libro (non citato a pieno) riproduceva anche due brani, uno dal testo e un altro dalla lettera dedicatoria. Quest'ultimo brano conteneva le seguenti parole: « Copia di una dotta lettione in lode del vostro Sesso, scritta dall'acutissimo S. Vincenti Maggio, et recitata alla presentia della Illustriss. P. di Ferrara ». Facile capire come, leggendo queste parole nelle pagine del Fontana, il Guerrini (2) e, dopo di lui, il Bertoni, siano stati indotti a ritenere che il Maggi avesse pronunciata l'orazione stampata nel *Brieve trattato* alla presenza di Renata di Francia, e come il Bertoni, sapendo che l'orazione latina conservata manoscritta alla Biblioteca Estense era stata invece pronunciata davanti ad Anna d'Este, sia stato portato a credere che il Maggi avesse scritto due orazioni in materia. Ma confrontando i due testi, quello dell'orazione latina, ancora manoscritta, e quello dell'edizione a stampa del 1545, cade ogni dubbio al riguardo: il *Brieve trattato* non è che la versione italiana del *Mulierum praeconium* (3). Così abbiamo non due ma un'unica orazione del Maggi sulle donne: e questa fu pronunciata, a quanto sembra, davanti ad Anna d'Este, perché è con essa che si dovrà identificare la « Principessa »

---

bibliografia degli scrittori bresciani, che si conserva manoscritta alla Biblioteca Queriniana di Brescia. Quest'ultima notizia, nonché una copia esatta di quanto è scritto sul Maggi e sulle sue opere nel libro rarissimo del Peroni, le dobbiamo alla cortesia del Direttore della Biblioteca Queriniana di Brescia, cui desideriamo porgere i nostri più vivi ringraziamenti.

(1) B. FONTANA, *Renata di Francia Duchessa di Ferrara* (1561-1575), Roma, 1899, p. XXX, n. 1.

(2) P. GUERRINI, *Due amici bresciani di Erasmo*, in *Archivio storico lombardo*, L (1923), p. 177, n. 2. L'articolo del G. contiene un breve ma ben documentato riassunto della vita del Maggi. Si avverte però che il Guerrini ha sbagliato la data dell'andata del Maggi a Ferrara, seguendo in ciò un errore (forse soltanto di stampa) che si trova nella *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi (Milano, 1822-26, Tomo VII, p. 2155, *nota*), dove si trascrive come « Ferr. XX Sept. 1542 » la data di una lettera del Duca Ercole II ad un certo M. Jacopo a Venezia, che è invece del 1543, e in cui si parla della venuta del Maggi a Ferrara come professore all'università e come precettore del figlio del Duca. L'errore fu segnalato dal BERTONI (*Giornale critico della filosofia italiana*, III (1922), p. 291), il quale diede anche il testo di una lettera del Maggi al Duca di Ferrara, datata da Brescia il 16 settembre 1543, in cui il Maggi ringrazia il Duca dell'onore fattogli.

(3) Diamo qui le prime parole dell'orazione secondo il testo latino del codice estense, e poi secondo quello italiano dell'edizione a stampa del 1545. (Avvertiamo che per il brano del testo latino, abbiamo riprodotto accuratamente la lezione del codice estense, anche là dove è evidentemente scorretta. Abbiamo naturalmente sciolto le abbreviazioni convenzionali. Nel riprodurre poi il testo del volumetto bresciano del 1545, abbiamo conformato all'uso moderno l'impiego dei segni *v* e *u*, ivi adoperati il primo soltanto all'inizio di parola, il secondo invece sempre all'interno, secondo un sistema molto comune nei testi a stampa della metà del '500, per denotare entrambi i suoni che ora indichiamo con *v* e *u*. Abbiamo anche sciolto le abbreviazioni convenzionali, risolvendo sempre in *et* l'abbreviazione *&*, sulla spia dei pochi casi, tutti concordi nel dare *et*, sia all'inizio che all'interno della frase, sia davanti a consonante che davanti a vocale, in cui questa

di cui è parola nella lettera dedicatoria dell'edizione a stampa. Purtroppo, questa lettera, indirizzata alla Signora Leonora Gonzaga Martinenga, sorella sconosciuta della ben nota Giulia, non fornisce elementi che ci permettano di identificare con precisione il traduttore (1).

Siccome tutte le descrizioni a noi note dell'edizione bresciana del 1545 peccano per una manchevolezza o per un'altra, diamo qui quella dell'esemplare conservato al British Museum di Londra (*press-mark*: 231. a. 21):

VN BRIEVE / TRATTATO DELL' / Eccellentia delle Donne, / Composto dal prestan / tissimo Philosopho / (il Maggio) & di / latina lingua, / in Italiana / tradotto. / Vi si e poi aggiunto vn'essortatio- / ne a gli huomini perche non si la / scino superar dalle Donne, mo- / strandogli il gran danno che lor / e per soprauenire.
In fine: Stampato in Brescia per maestro / Damiano de Turlini, / Nel Anno. / 1545.
8vo. A-G^8. Cc.(1) 2-55(1).
Al *verso* della prima carta comincia la lettera dedicatoria, anonima e senza data: « All'Eccellente S. mia, la S. Donna Leonora Gonzaga Martinenga ». Alla c. 5r.: « Brieve trattato dell'Eccellentia delle Donne ». Alla c. 31r., un'altra lettera dedicatoria, anch'essa anonima e senza data: « Al molto Illus. S. Geronimo Martinengo ». Alla c. 32r.: « Una brieve essortatione a gli huomini, perché si rivestino dell'antico valore, né dalle donne si lascino superare ». Il *verso* della c. 55, e il *recto* e il *verso* della carta non numerata che la segue, sono bianchi (2).

---

abbreviazione non viene adoperata. Abbiamo in fine aggiunto alle parole quegli accenti che sono richiesti dalla grafia moderna).
Cod. Est. Lat. 174, c. 151r:

Accesseram equidem in hunc solitum locum hodierno die Nobilissimi auditores: ut quae sint harum rerum: quae natiuae sunt et caducae: et sub lunae globo modo oriuntur: modo intereunt: aeternitatis causa uobis explicarem. sed cum nouum hunc splendorem, nouam lucem oculis meis subito exortam aspiciam: quae totum hunc locum mirabilj quadam uenustate collustrat: Ut non res caduca, sed coelestis potius atque diuina esse uideatur. animus meus repente inflammatus est: et a tanta pulchritudine raptus: non amplius possit de generatione rerum caducarum: et earum corruptione cogitare: sed aeternam atque immortalem quandam ueritatem indagare, atque explanare concupiscit. quae hactenus a plerisque fuit ignota. Non enim Illustrissimus iste tam nobilium feminarum consessus, me patitur de alijs rebus hoc tempore, quam de se cogitare. Dicendum est igitur mihi: et si fierj poterit etiam demonstrandum: mulieres plerasque omnes uiris plerisque omnibus præstantiores esse.
Brieve trattato, c. 5r-v:

Io era venuto Nobilissimi Auditori a questo mio consueto luogo per mostrarvi le Cagioni delle cose, che sotto il cerchio della Luna hor nascono, hor moiono, ma rimirando questo novo splendore, et questa inusitata luce che venuta m'è davanti a gli occhi, e dalli cui ben risplendenti raggi illuminato ne veggio tutto questo nobil ridutto, in maniera che divina cosa anzi che humana parendomi, sento il mio animo repentinamente infiammato, et da tanta bellezza rapito, ch'egli non po più considerar di cosa fragile et mortale, ma più tosto egli disia d'investigare et ispianare una eterna verità, non per avanti da ciascheduno intesa. Dirò adunque, et s'egli mi sie possibile, dimostrerò, le Donne per lo più esser di maggior eccellentia, che gli huomini non sono.

(1) Ma si veda la discussione più sotto, alla p. 264. Per Leonora Gonzaga, si consulti P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I Conti di Martinengo*, Brescia, 1930, p. 279.

(2) Il PERONI, *op. cit.*, parla di una seconda edizione dell'opera, stampata dallo stesso Damiano de' Turlini a Brescia nel 1547. Di questa seconda edizione non siamo finora riusciti a ritrovare altre traccie. Per altri libri

Da questa descrizione salta subito agli occhi una cosa, e cioè che questa edizione contiene non una ma due opere, che sono il *Brieve trattato* e la *Brieve essortatione*. Di quest'ultima opera diremo dopo; rivolgiamo innanzi tutto la nostra attenzione al *Brieve trattato*.

L'orazione, come abbiamo già visto, fu pronunciata dal Maggi alla presenza di Anna d'Este, la quale era accompagnata da alcune gentildonne della corte estense (1). Le prime parole dell'orazione stessa mostrano poi che essa fu tenuta dal Maggi nella sala in cui egli era solito dare le sue lezioni pubbliche di filosofia, cioè, probabilmente, nello Studio ferrarese (2). All'inizio, l'oratore si mostra sorpreso nel vedere tra i suoi ascoltatori le nobildonne della corte di Ferrara, e fa credere che l'orazione venga improvvisata in loro onore (3). Questa dichiarazione può essere vera e sincera, e così pensava il Bertoni; ma è, secondo noi, altrettanto possibile che la sorpresa del Maggi fosse un puro espediente, e che egli avesse saputo in anticipo della presenza delle nobildonne: tanto più che era, a quanto pare, tempo di carnevale, tempo cioè in cui era costume escogitare sempre nuovi espedienti per tener allegri i cuori di tutti, e per onorare il bel sesso (4).

Ora passiamo al testo.

Prima di tutto, occorre dire chiaramente che l'opera del filosofo bresciano, per quanto costituisca un esempio caratteristico dei trattati encomiastici sulle donne, non è un capolavoro. Ha la sfortuna di essere apparsa dopo il *Dialogo della dignità delle donne* di Speron Speroni, e dopo la *Institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera* di Alessandro Piccolomini, due opere impegnative che, sia pure in modo diverso, recano contributi di rilievo alla trattatistica rinascimentale sulle donne (5). In confronto con quelle due

---

stampati da Damiano de' Turlini, si veda *Short-Title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian Books printed in Other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, Londra, Trustees of the British Museum, 1958, soprattutto alla p. 971.

(1) Si veda la frase del testo latino — non riprodotta nella versione italiana — « Non enim Illustrissimus iste tam nobilium feminarum consessus », che si trova nel brano citato nella nota 3 alla p. 255. Cfr. anche, verso la fine della versione italiana, la frase « veggendomi da sì fatte donne tanto humanamente honorato » (*Brieve trattato*, c. 29r.).

(2) Altrove, il Maggi parla di « ... questo luogo, ai studi delli huomini dedicato... » (*Brieve trattato*, c. 29r.).

(3) Si veda il brano del testo citato nella nota 3 alla p. 255.

(4) Secondo quanto è detto nell'intestazione al testo latino dell'orazione, citata sopra (si veda p. 254, n. 2), Anna d'Este avrebbe assistito in maschera all'orazione del Maggi. Non mancano esempi, benché tutti di un periodo posteriore, di orazioni sulle donne pronunciate in tempo di carnevale per fare onore al bel sesso. Citiamo l'orazione di Muzio Manfredi (*Lettione.. nella quale.. si discorre dell'honore reciproco fra gli Huomini, e le Donne*, Bologna, Benacci, 1575), pronunciata in una radunanza pubblica dell'Accademia dei Confusi di Bologna il 4 Febbraio 1575; e quella fatta da Ascanio de' Mori in una radunanza pubblica dell'Accademia degli Invaghiti di Mantova durante il carnevale del 1579 (*Ragionamento in lode delle donne*, stampato colla seconda edizione del suo *Giuoco piacevole*, Mantova, Giacomo Ruffinello, 1580).

(5) Entrambe videro la luce nel 1542, la prima fra i *Dialogi di Messer Speron Sperone*, Venezia, Figliuoli di Aldo, la seconda in un'edizione stampata a Venezia da Girolamo Scoto. Per altre opere rinascimentali sulle

opere, il *Brieve trattato* (diamo all'orazione del Maggi il titolo sotto cui fu presentata per la prima volta, e tuttora si presenta, ai lettori) è una cosa piuttosto leggera. Vanta, è vero, una certa nitidezza di forma, e gli argomenti sono svolti con molta erudizione; ma l'autore non fa che ripetere cose già dette prima e tanto spesso da altri apologisti delle donne. Il Maggi compendia così i tre gruppi di prove che è sua intenzione addurre e discutere per dimostrare l'eccellenza delle donne:

« in tre modi mostraremo l'intention nostra. primieramente dalli instromenti dell'anima, liquali, senza dubbio sono nelle donne più che ne gli huomini eccellenti, Poi dalle operationi che derivano da la ragione. Ultimatamente dal testimonio de gli istessi huomini, poiché e conoscono e confessano d'esser alle Femine inferiori » (1).

Nel preludio alla prima prova, che è anche preludio a tutta l'orazione, egli insiste sull'eguaglianza dei sessi quanto all'anima: poi passa a provare la superiorità delle donne « dalli instromenti dell'anima »; ma questo si riduce a ben poca cosa, poiché tanto il Maggi distingue e divide e esclude, che alla fine non rimane che una sola prova valida, per giunta delle più comuni e sfruttate, quella fondata sul « temperamento » delle donne. Il Maggi, sulle orme di Aristotele (2), attribuisce alle donne il temperamento « flemmatico » e agli uomini quello « caldo e secco », e sostiene che il temperamento flemmatico, sebbene meno adatto agli esercizi intellettuali di quanto non sia il temperamento caldo e secco, produce risultati migliori, perché è meno soggetto a desideri disordinati. Dopo di che l'autore passa al secondo « modo »: egli ora mostrerà la superiorità delle donne, illustrando « le operationi che derivano da la ragione ». Queste operazioni sono semplicemente le virtù, e così il Maggi passa in rassegna quelle virtù in cui le donne superano gli uomini. Anche questa parte dell'orazione ha precedenti precisi e sicuri nella trattatistica rinascimentale sulle donne, e particolarmente nell'opera di Galeazzo Flavio Cappella, *Della eccellenza et dignità delle donne*, stampata per la prima volta a Roma nel 1525. Le virtù dal Maggi attribuite alle donne sono la fortezza d'animo, di cui esse danno prove abbondanti col sopportare pazientemente le ingiurie degli uomini, la liberalità, che sta in mezzo fra l'avarizia e la prodigalità — e qui l'autore si mette a

---

donne, si veda l'elenco, limitato però a trattati sull'eguaglianza o sulla superiorità delle donne rispetto agli uomini, da noi dato in appendice al nostro articolo *Three early Renaissance treatises on women*, in *Italian Studies*, XI (1956), pp. 30-55. Da consultare anche l'ingente bibliografia di opere rinascimentali sulle donne e sull'amore, che si trova alla fine del libro di RUTH KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956. Questa bibliografia non è limitata all'Italia, ma comprende tutta l'Europa occidentale. Vi sono registrati ben 891 titoli, disposti per ordine alfabetico di autori.

(1) *Brieve trattato*, c. 6r. Per i criteri da noi seguiti nel riprodurre il testo del *Brieve trattato*, rimandiamo alla p. 255, n. 3.

(2) Cfr. soprattutto i pseudo-aristotelici *Problemata* (4, 28; 880a, 11 sgg.). Anche il Castiglione (*Cortegiano*, ed. Cian, Firenze, 1947[4], p. 315) si serve della distinzione aristotelica fra la natura « umida » e « frigida » (cioè flemmatica) delle donne, e quella più calda e più secca propria agli uomini.

parlare delle vedove e dell'amministrazione dei patrimoni lasciati loro in eredità, — la prudenza, la continenza e l'amore. È in queste pagine dedicate all'amore che si trova l'accenno all'*Orlando Furioso* di cui parla il Bertoni nel suo articolo (1).

E così si arriva alla terza parte dell'orazione, nella quale l'autore intende dimostrare come gli uomini stessi ammettano la loro inferiorità rispetto alle donne, e quindi la superiorità di esse. Era questo un argomento pieno di interesse: l'autore però non tratta che un solo tema — e per giunta un tema quanto mai banale — quello dell'atteggiamento dell'amante verso l'amata. Citiamo alcune righe come saggio di queste pagine:

« trovo infiniti huomini che presi d'amor, pregano et scongiurano le lor amate Signore, perché donar li vogliano il cuore e la voluntà con mille giuramenti, affermando d'havergli fatto libero dono d'ogni lor voler et di ogni desiderio: che diremo quivi? Saracci alcuno sì fuor del senno che donar altrui volesse alcuna pretiosa cosa per ricevere in contracambio un'altra di niuno pregio? Certamente quando gli huomini offeriscono alle donne il lor animo per ricevere quel delle donne, essi a questo modo confessano esser maggior la feminil dignità » (2).

Finito di esporre le tre prove enunciate all'inizio, il Maggi svolge, in maniera piuttosto rapida e sommaria, altre considerazioni atte a provare la superiorità delle donne; e nel corso del suo ragionamento, viene a parlare dell'educazione e della capacità intellettuale delle donne. Riconoscendo loro una decisa superiorità sugli uomini per quanto riguarda la « cognitione naturale » (« poi che », come dice, « anche per il parer de savii in minor spatio di tempo elle acquistano la loro perfettione ») egli afferma che le donne raggiungerebbero la perfezione anche nella « cognitione per essercitio acquistata » se ad esse fosse lecito, come è lecito agli uomini, seguire un vero e proprio corso di studi superiori (3). Quest'ultima osservazione — che in generale alle donne non è permesso seguire corsi di studi superiori — riposava su un dato di fatto della realtà contemporanea; ma anche in questo caso occorre avvertire che tale osservazione aveva dei precisi antecedenti letterari. Considerazioni di questo genere, infatti, sono frequenti nei trattati rinascimentali sulle donne, e per la maggior parte presentano tra loro somiglianze tali che confinano col plagio (4). È in questa tradizione che va inserito il passo del Maggi.

---

(1) « ... e con lepide parole giunse persino ad affermare che nell'*Orlando furioso* il protagonista dice male delle donne soltanto perchè è matto » (Bertoni, *loc. cit.*, p. 326). Il Maggi aveva scritto: « Veggendo adunque noi le donne di ogni sorte virtù ornate, meritamente il Poeta Ferrarese introduce nel suo divino poema, un'homo Furioso et grandimenti turbato, per che ne dicesse male et alla buona lor fama detrahesse molte cose dicendo quali poi con niuna ragione prova et con niuno argomento fortifica, di sorte che evidentissimamente appare, ch'egli non si mova per giuditio, ma per ira et sdegno contra di una donna conceputo, dal qual odio commosso, tutte poi indifferentemente morde et trafige ». (*Brieve trattato*, c. 23v).

(2) *Brieve trattato*, cc. 24v-25r.

(3) *Brieve trattato*, c. 27r-v.

(4) Cfr. il nostro articolo già citato, *Three early Renaissance treatises*, ecc., p. 38, n. 27, dove è riprodotto un brano del *De mulieribus* di Mario Equicola destinato ad avere numerose imitazioni, a cominciare con alcune

Nella conclusione del suo discorso, l'autore torna a riaffermare la superiorità delle donne, ma non esclude che possano esistere uomini d'eccezione i quali effettivamente superino le donne. È lecito il sospetto che l'esplicita formulazione di questa idea nell'orazione del Maggi sia dovuta al fatto che fra i suoi ascoltatori c'erano alcuni tra gli uomini più ragguardevoli della città di Ferrara (1); ma essa può essere dovuta, almeno in parte, anche alla convinzione che le lodi attribuite da lui e dai suoi predecessori alle donne erano, come aveva suggerito lo Speroni, esagerazioni galanti (2).

* * *

Finora abbiamo parlato del *Brieve trattato*. Ma l'edizione bresciana del 1545 contiene un'altra opera, una *Brieve essortatione*, anonima, che possiamo mettere accanto al *Brieve trattato*, perché anch'es-

---

righe della *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Enrico Cornelio Agrippa, opera che divenne notissima in Italia, specialmente dopo la traduzione che ne stampò il Giolito nel 1544, e di nuovo nel 1545 e nel 1549.

(1) « ... benché questo nobilissimo ridutto sì de huomini, come di donne, degno sia d'esser con somme lodi portato in Cielo... » (*Brieve trattato*, cc. 28v-29r). Probabilmente insieme alle gentildonne era venuto ad ascoltare l'orazione del Maggi anche qualche gentiluomo della corte estense.

(2) Il *Dialogo della dignità delle donne* dello Speroni è, per così dire, in *oratio obliqua*, in quanto le discussioni che lo costituiscono sono riferite da Daniele Barbaro, che vi aveva assistito, a un suo amico Michele Barozzi. Nella parte introduttiva del *Dialogo*, il Barbaro dà il seguente giudizio su i due interlocutori che avevano preso la parte delle donne: « l'uno fu Monsignore da San Bonifacio, la cui cortese natura mosse lui ad ajutar quella parte, che avea di ajuto mestieri; l'altro era un suo Padovano, il quale, oltra quello che si sperava di lui, con tanta efficacia ne ragionò, che alquanto sapere della virtù delle donne, ma troppo amarle fu giudicato » (SPERONI, *Opere*, Venezia, 1740, I, p. 48). Più tardi, il B. aggiunge: « io veramente uno fui di coloro, che nel contrario s'adoperarono; ma or m'accorgo dell'error mio: che egli era il meglio, che deposta la gravità filosofica non a decider la quistione, ma a dilettar gli ascoltanti si ragionasse da me; il che fece divinamente Monsignor lo Conte (da San Bonifacio): il quale insieme con quel suo amico disse cose peravventura non vere, ma per la lor novità care molto ad udire » (*Ibid.*, p. 49). Non v'è dubbio che queste osservazioni del B. rispecchiano il parere dell'autore.

Una critica interessante all'opera del Maggi si trova nella *Lettura... sopra un sonetto dell'Illustriss. Signor Marchese della Terza*, ecc. (Venezia, Giovanni Griffio, 1552), di Girolamo Ruscelli. Parlando delle tre ragioni con cui il Maggi aveva cercato di stabilire la sua tesi, il Ruscelli osserva: « Ragioni veramente efficacissime et fruttifere, se non si seminassero nelle pietre, o tra le spine. Ma gli avversarij, lor si oppongono con dire, che la prima si restringe nella seconda, cioè che la prima, pruova con ragione, la Donna esser'atta nata a far quelle degne operationi, che la seconda ragione l'attribuisce con l'esperienza. Onde i detti avversarij si riducono pure a cavillare, che noi non sappiamo usar' arme più forte, che l'addurre l'esempio di questa et quella, et pur si voltano ad addurre essi all'incontro gli essempi di questa et quella Donna imperfetta et ribalda, et di questo et quell'huomo honorato et perfetto. Et in quanto alla terza ragione del Maggio, cioè che gli huonimi riconoscano le Donne per superiori di perfettione et di dignità, gli avversarij se ne fanno beffe, dicendo, che pur cade nel medesimo inganno, et che essi allegheranno all'incontro molt'altri con esso loro, che tengono le Donne per di gran lunga inferiori a gli huomini » (c. 15r).

sa relativa alle donne. La lettera dedicatoria della *Brieve essortatione* è indirizzata a Girolamo Martinengo, marito di quella Leonora Gonzaga cui è dedicato il *Brieve trattato*. In tal modo, i due scritti si presentano, per così dire, come due parti complementari di una stessa opera: il *Brieve trattato* dimostra la superiorità delle donne sugli uomini, mentre la *Brieve essortatione* è diretta agli uomini e vuol metterli in guardia contro il pericolo rappresentato dalle donne ora che esse stanno acquistando piena coscienza delle loro forze e possibilità.

Quest'opera anonima, rimasta finora, a quanto sappiamo, completamente sconosciuta alla critica, viene ad acquistare un certo interesse per il fatto che, dietro la maschera di anonimità sotto cui l'autore si è voluto nascondere, possiamo intravvedere il viso arguto e un po' sconcertante di Ortensio Lando (1). Già al Lando, alla cui penna non era certo estraneo il tema della superiorità femminile, da lui già trattato due volte prima del 1545, nel secondo libro delle *Forcianae Quaestiones* e nel venticinquesimo dei suoi *Paradossi* (2), ci fa pensare una certa aria di paradosso, che pervade tutta l'opera, e che nasce dall'aver l'autore preso sul serio, trasferendole sul piano della realtà, le conclusioni rettoriche o volutamente esagerate del Maggi e degli altri apologisti delle donne. Ma a convalidare questa prima impressione abbiamo delle prove di ben maggior peso: due preziosi accenni fatti dall'autore della *Brieve essortatione* a circostanze della sua vita, che coincidono perfettamente e, crediamo, conclusivamente, con alcuni dati della biografia del Lando intorno al 1545. Il primo di questi accenni è nella lettera dedicatoria, che qui riproduciamo:

Al molto Illustre S. Geronimo Martinengo.

Parerebbemi Illustre S. Geronimo per l'amor ch'io vi porto, di fallir gravemente, se io non vi facessi alcuna volta partecipe di ciò che spesso fami-

---

(1) Sul Lando l'opera più completa, pur lasciando molto a desiderare, è la monografia di I. SANESI, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Pistoia, 1893, che riassume ed integra, sulla base di un più esteso esame dei testi, i dati forniti dalla critica anteriore, soprattutto da G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1822-1826, Tomo VII, pp. 1177-1195, da C. POGGIALI, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza, 1789, I, pp. 171-206, e da S. BONGI, nelle *Notizie sulla vita di Messer Ortensio Lando* e nel *Catalogo* delle opere del medesimo, premessi all'edizione delle *Novelle* del Lando stampata a Lucca nel 1851, e poi in diversi luoghi del primo volume degli *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, Roma, 1890. Fra gli studi più recenti sono da consultare un articolo dello stesso SANESI, *Tre epistolarii del Cinquecento*, in questo « Giornale », XXIV (1894), pp. 1-32, e i saggi di G. SFORZA, *Ortensio Lando e gli usi ed i costumi d'Italia nella prima metà del Cinquecento*, *Memorie della R. Acc. delle Scienze di Torino*, Ser. II, LXIV (1914), No. 4 — *Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, e di W. Ll. BULLOCK, *The « lost » Miscellaneae Quaestiones of Ortensio Lando*, in *Italian Studies*, II (1938), pp. 49-64.

(2) *Forcianae quaestiones, in quibus varia Italorum ingenia explicantur, multaque alia scitu non indigna. Autore Philalete Polytopiensi cive*, Napoli, Martino di Ragusa, 1535; *Paradossi cioè, sententie fuori del comun parere*, ecc., Lione, Giovanni Pullon da Trino, 1543. Per altre edizioni di queste due opere, che ebbero numerose ristampe nel '500, si veda BONGI, *Catalogo*, ecc., nelle *Novelle di M. Ortensio Lando*, Lucca, 1851, pp. xxxiii-xxxv, xxxvi-xxxix; BULLOCK, *loc. cit.*, p. 50, n. 7.

gliarmente ragioniamo il S. M. Antonio da mula et io, ogni et qualunquè volta che le publiche facende gliel concedono, et per che di tutte le cose che alli dì passati ci è occorso di ragionare, non ve ne potrei sì brievemente raguagliar, come forse di mestier sarebbe alle vostre più gravi occupationi, ho pensato per hora sol farvi parte di una essortatione, fatta per risvegliare, per inanimir, anzi per isperonar gli huomini a non dimenticarsi per alcun tempo di quell'antico valore, che non solo li fece in terra tanto ammirabili, ma li dette anchora gran parte fra gli immortali Iddii. Piacciavi di leggerla attentamente, per che così facendo, spero vi habbiate d'accendere più che mai delle bellezze eterne della virtù, et che per vostro essempio i disviati dalle Sirene del mondo, ritornar debbano ai migliori sentieri: et qui fo il fine, bacciandovi la mano con Riverentia (1).

Da questa lettera, evidentemente scritta dall'autore della *Brieve essortatione*, risulta che, nel momento in cui compose l'opera, egli godeva di una certa intimità con Marcantonio da Mula. Non è difficile dire di chi si tratti: Marcantonio, o Antonio, da Mula era un patrizio veneziano, tutt'altro che sconosciuto alla storia veneziana e della chiesa, che nel 1545 era appunto governatore della città di Brescia (2).

Il secondo brano che ci interessa si trova nel testo stesso, alla c. 50, dove l'autore scrive:

« ... alli dì passati essendo in Augusta con il virtuosissimo S. Gioan Iacomo Fucchero mi fu raccontato di una Fanciulla Tedesca, assai bella di presenza, ma ardita sopra ogni fede, la quale, andando per sue bisogne da Tilinga luogo al presente del generoso Truxes in Augusta, et seco havendo un giovanetto, perché la notte (forse a caso) gli toccò una coscia, levossi piena di sdegno, et tante busse gli dette, quante dar gli ne puote ».

Così il nostro autore aveva recentemente fatto un viaggio in Germania, dove aveva praticato Johann Jakob Fugger, della celeberrima famiglia di mercanti e banchieri tedeschi; conosceva anche, almeno di nome, il vescovo d'Augusta, il non meno celebre Cardinale Ottone Truchsess von Walburg (3).

---

(1) *Brieve essortatione*, c. 31r-v. Per i criteri da noi seguiti nella riproduzione del testo così della *Brieve essortatione* come del *Brieve trattato*, rimandiamo alla p. 255, n. 3.

(2) Sul da Mula, si veda G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Vol. I, parte II, Brescia, 1753, pp. 651-655 (sotto Amulio, forma latineggiante del cognome); E. A. CICOGNA, *Delle inscrizioni veneziane*, Venezia, 1824-1853, VI, pp. 611-629. Secondo il Cicogna, il da Mula era governatore di Brescia nel 1544, e tenne quest'ufficio fino al febbraio del 1546. Noi crediamo di poter affermare che andò a Brescia verso l'agosto del 1544, perché nella lettera dedicatoria dell'opera di Marco Mantova Benavides, *Isagogicus perquam brevis modus ad tollendos... argumentorum nodos*, stampata dal Giolito nel 1544, e che porta in fine al testo la data « Die Prima Augusti. M.D.XLIIII. Paduae » (non MDXLIII, come afferma il BONGI, *Annali*, ecc., I, p. 74), Girolamo Ermolao Dalmata, dedicando il libro ad Antonio da Mula, scrive: « Itaque cum hoc ipso tempore, quo tu Brixianam praefecturam honorificentissime obires, Marci Mantuae summi ingenij, excellentisque doctrinae viri, quem ego antiquis illis Iureconsultis facillime comparare audeo, libellus hic nuper a me, se dictante descriptus, in manus incidisset, continuo nomini tuo dicandum putavi, existimabam enim (id quod erat) hominem nostri amicissimum, tuique observantissimum non moleste laturum » (c. 2r-v).

(3) Johann (o Hans) Jakob Fugger (1516-1575) era figlio di Raimund e nipote di Georg, fratello di Jakob II, detto il Ricco. Alla morte dello

Per dimostrare quanto bene accordano con la biografia del Lando questi due dati della vita dell'autore della *Brieve essortatione*, non possiamo far meglio che lasciar parlare il Lando stesso. Nella *Confutatione de' Paradossi*, opera pubblicata senza indicazione di luogo né d'anno, ma unanimemente attribuita dagli studiosi, per ragioni tipografiche, al 1545 e a Venezia, egli, confutando il paradosso *Che meglio sia l'esser ignorante che dotto*, scrive dell'autore dei *Paradossi*, cioè di se stesso:

« Qui pone egli ogni studio per isconfortarci dal seguir le lettere, né si ramenta, che andando l'anno passato per veder l'alta Alemagna, fusse in Tilinga per amor delle lettere tanto accarezzato dall'amico, et singolar splendor della nation Tedesca, il Cardinal d'Augusta, della cui bontà, et cortesia ogni lingua dovrebbe cantare. Non si ramenta, come per il medesimo rispetto fusse honorato dal Reverendissimo Astetense, et dal gentilissimo S. Gioan Iacopo Fucchero. Non si ramenta lo smemorato, come poi dall'Alemagna svaligiato ritornando per la fama sparsa, che letterato fusse, lo raccogliesse già, tanto amorevolmente, nelle proprie case il buon M. Antonio da Mula, rettor della Città di Brescia » (1).

Il Sanesi colloca questo viaggio del Lando in Germania e il suo soggiorno a Brescia fra il maggio 1544, quando il Lando era a Venezia di ritorno dalla Francia, e l'autunno del 1545, quando egli lasciò Piacenza dopo la nomina di Pier Luigi Farnese a Duca di Parma e Piacenza (2). Così vediamo che il Lando e l'autore della *Brieve essor-*

---

zio Anton, nel 1560, Hans Jakob doveva assumere per qualche tempo la direzione della famosa casa, ma i suoi veri interessi erano nel mondo della cultura (cfr. soprattutto P. LEHMANN, *Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken*, I Teil, Tübingen, 1956; qualche accenno a Hans Jakob anche in N. LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*, Monaco, 1958). Per il Truchsess, si veda L. von PASTOR, *Storia dei Papi*, Voll. V, VI, VII, *passim*; B. SCHWARZ, *Kardinal Otto Truchsess von Waldburg. Fürstbischof von Augsburg*, Hildesheim, 1923.

(1) *Confutatione del libro de paradossi nuovamente composta, et in tre orationi distinta*, s. n. a., c. 8r. Per la data di questa edizione, si veda TIRABOSCHI, *op. cit.*, VII, p. 1187; POGGIALI, *op. cit.*, I, p. 191; BONGI, *Catalogo*, ecc., nelle *Novelle di M. Ortensio Lando*, Lucca, 1851, p. xxxix; BULLOCK, *loc. cit.*, p. 50, n. 8. Aggiungiamo che la nomina a cardinale di Ottone Truchsess è del 19 dicembre 1544 (EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, ecc., III, pp. 31-32), cosicché l'edizione è certamente non anteriore al 1545. Al Fugger il Lando dedicò una delle due edizioni dei suoi *Sermoni funebri* stampate dal Giolito nel 1548 (si veda nel BONGI, *Catalogo*, ecc., nelle *Novelle*, ecc., Lucca, 1851, p. xlv, n. 1. il riassunto della lettera dedicatoria indirizzata dal Lando al Fugger in questa occasione), e lo ricordò, insieme con Ottone Truchsess, negli *Oracoli de moderni ingegni* (Venezia, Giolito, 1550), cc. 4v-5r, 52v, e nei *Sette libri de Cathaloghi* (Venezia, Giolito, 1552), pp. 111, 534. Il Lehmann nota (*op. cit.*, p. 48) che a Monaco si conserva un esemplare del *Commentario delle cose d'Italia* del Lando (1548, senza nome di stampatore né di luogo), con la seguente dedica manoscritta: « Jo. Jacobo Fucckero domino meo colendissimo Hortensius Landi » (il Lehmann trascrive « Laudi ») « dictus Tranquillus dono mittit ».

(2) SANESI, *op. cit.*, pp. 20-21. Il *terminus a quo* ci è dato dalla lettera dedicatoria premessa dal Lando all'edizione aldina (1544) del trattato di Isabella Sforza, *Della vera tranquillità dell'animo*. Questa lettera, datata « Di Vinegia, alli x di Maggio, del XLIIII », e indirizzata appunto ad Ottone Truchsess, non contiene alcun pur minimo accenno ad un viaggio del Lando in Germania, il qual viaggio, quindi, è da ritenere non ancora fatto a quella data. Naturalmente, per il soggiorno bresciano il *terminus a quo* è la venuta di Antonio da Mula a Brescia, che, come abbiamo già visto (p. 262, n. 2), è da collocare verso l'agosto del 1544.

tatione avevano, nello stesso torno di tempo, battuto la stessa strada, andando in Germania a sperimentare l'ospitalità del Fugger, per poi tornare a Brescia a godere l'amicizia di Antonio da Mula. Se aggiungiamo che nella *Brieve essortatione*, come vedremo meglio in seguito, ci sono alcuni temi ed alcune allusioni che ben si confanno con quanto sappiamo del Lando e delle sue opere, la conclusione ci sembra ovvia — il Lando e l'autore della *Brieve essortatione* sono la stessa persona.

Detto questo, bisogna aggiungere che rimaniamo un po' perplessi di fronte al fatto che scrivendo la *Brieve essortatione*, il Lando pare aver cercato di nascondersi un po' meglio che non nelle altre sue opere anonime, dove in generale l'identità dell'autore viene indicata in modo abbastanza chiaro, sia che, in un *Avvertimento ai lettori*, o in una lettera in fine al volume, si parli di « M. O. L. » o di « M. O. L. M. » (cioè Messer Ortensio Lando, o Messer Ortensio Lando milanese) o di « M. Ortensio » come autore dell'opera (1), sia che, nel testo stesso dell'opera, l'autore parli del Lando e delle sue opere in modo da non lasciar dubbi sull'identità di chi scrive (2). Niente di tutto questo nella *Brieve essortatione*; né abbiamo potuto trovare un pur minimo accenno alla *Brieve essortatione* nelle altre opere del Lando, dove parla spesso di sé e dei suoi scritti. A spiegare questo silenzio non possiamo neanche richiamarci, come potremmo fare per tante altre opere del Lando, al carattere polemico dell'opera, perché la *Brieve essortatione*, pur contenendo spunti critici contro certi aspetti della società del tempo, è fra le opere più innocue che abbia scritto il Lando. Può darsi che la spiegazione sia da cercarsi in considerazioni di prudenza o di cortesia editoriale: al nome del « prestantissimo philosopho (il Maggio) », che doveva apparire sul frontispizio del volumetto bresciano del 1545, poteva esser giudicato inopportuno o scortese aggiungere anche quello del « pazzarello » Ortensio Lando; può darsi anche, benché ci paia meno probabile, che la pubblicazione del volume sia avvenuta all'insaputa del Maggi.

Il nome del Maggi, e il ricordo del legame che corre fra i due scritti che insieme compongono il volumetto bresciano del 1545, fanno sorgere in noi spontanea un'altra domanda: se il Lando è l'autore della *Brieve essortatione*, dobbiamo anche riconoscere in lui il traduttore del *Brieve trattato*? Purtroppo a questa domanda mancano

---

(1) Nei *Paradossi*, ad esempio, nell'avvertenza ai lettori di Paolo Mascranico, si legge: « L'autore della presente opera il qual fu M. O. L. M. detto per sopra nome il Tranquillo... » (*Paradossi*, ecc., Lione, Giovanni Pullon da Trino 1543, sig. O8r). Altri esempi del genere si possono trovare nel *Commentario delle cose d'Italia*, negli *Oracoli de moderni ingegni*, e nei *Due panegirici* (Venezia, Giolito, 1552).

(2) Cfr. i *Sette libri de Cathaloghi*, dove il Lando è menzionato più di cinque volte. Molto caratteristico è ciò che si legge di lui nel catalogo dei brutti (Libro I), dove egli è il solo esempio moderno ricordato dall'autore: « Ho cercato a miei giorni molti paesi, sì nel Levante, come anche nel Ponente, né mi è occorso vedere il più difforme di costui, non vi è parte alcuna del corpo suo che imperfettamente formata non sia, egli è sordo (benché sia più ricco di orecchie, che un asino), è mezo losco, piccolo di statura: ha le labra di Ethiopo, il naso schiacciato, le mani storte, et è di colore di cenere, oltre che porta sempre Saturno nella fronte » (p. 18).

gli elementi per una risposta chiara e decisiva. Ma, oltre il fatto che sembra a prima vista probabile la responsabilità del Lando per tutto il volume, è pur significativo che il solo dato di cui disponiamo per scoprire l'identità del traduttore — l'accenno, nella lettera dedicatoria, scritta dal traduttore, a « la S. Contessa delle Gabizze », che, con l'aiuto degli argomenti avanzati dal Maggi nel trattato, « hora potrà... contro di alcuni ostinati dottori diffendere più animosamente la Feminil eccellentia » (1) — ci porti subito nel mondo degli scritti landiani, poiché la Contessa, che apparteneva alla famiglia bresciana dei Coradelli, è fra le donne cui sono attribuite le lettere pubblicate dal Lando nel noto volume *Lettere di molte valorose donne* (Venezia, Giolito, 1548) (2). Comunque sia, il Lando aveva certamente visto l'opera del Maggi in manoscritto, prima di comporre la *Brieve essortatione*, perché in quest'ultima opera troviamo due accenni al *Brieve trattato* (3).

Il volumetto bresciano del 1545 ci permette di fare una piccola aggiunta alla biografia del Lando, perché ci fornisce una data almeno approssimativa per il suo soggiorno a Brescia. Come abbiamo già visto, l'orazione del Maggi è da riportare al carnevale del 1545 (4); e siccome la composizione della *Brieve essortatione* è chiaramente posteriore a quella dell'orazione, ne segue che il Lando si trovava a Brescia durante o dopo questo periodo. Nulla ci dice il volumetto, invece, circa la durata di tal soggiorno; ma qui possiamo ricorrere ad un'altra opera del Lando, il *Commentario delle cose d'Italia*, stampato, come abbiamo già detto, nel 1548 (5). Come si sa, in quest'opera il Lando descrive il viaggio da una parte all'altra dell'Italia compiuto da un giovane arameo, il cui itinerario è in parte una mera invenzione dell'autore, in parte, invece, segue le peregrinazioni fatte dallo stesso Lando in diversi tempi attraverso la penisola, cosicché l'opera viene ad assumere un carattere a metà fantastico, a metà autobiografico. Orbene, in quest'opera il Lando porta il suo arameo

---

(1) *Brieve trattato*, c. 3r-v.

(2) Cfr. cc. 121v-122r, lettera di Veronica Coradella, Contessa delle Gabizze, ad Alessandra della Rovere.

(3) Cfr. *Brieve essortatione*, cc. 49r, 54v. A spiegare come il Lando venne ad essere associato alla pubblicazione del *Brieve trattato*, possiamo forse fare il nome di Dionigi Maggi, cui nel 1552 il Lando doveva dedicare il quinto fra i *Sette libri de Cathaloghi*, e che ricorda nel *Commentario delle cose d'Italia* fra i personaggi che il protagonista di quest'ultimo libro, e quindi è da ritenere anche il Lando, aveva incontrato a Brescia (si veda il brano del *Commentario* citato sotto, alla p. 266). Naturalmente, non è escluso che il Lando abbia conosciuto di persona l'autore del *Brieve trattato*, sia a Padova, sia, dopo il 1543, a Ferrara; e forse non è qui fuori posto aggiungere che il Lando aveva dei legami speciali con Ferrara, essendo membro di un'accademia ferrarese, quella degli Elevati, da cui probabilmente trasse quel suo soprannome di « Tranquillo » (si veda G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana... con le annotazioni del Signor Apostolo Zeno*, Venezia, 1753, II, p. 114, n. (a)). Ma a noi non è riuscito trovare alcun accenno a Vincenzo Maggi fra le altre opere a stampa del Lando.

(4) Si veda la p. 257.

(5) *Commentario delle più notabili, et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto*, ecc., (s. st. n. l.), 1548. Sul *Commentario*, si veda soprattutto lo SFORZA, *op. cit.*, pp. 16-29.

a Brescia. Ecco la parte più importante di ciò che dice l'arameo del suo soggiorno in quella città:

« Fu il mio albergo col capitano della città, il S. M. Antonio da Mula, oh che virtuosa anima, che perfetto giudicio, et che sagace intelletto: egli mi fu uno essempio di virtù: né poteva non virtuosamente operare contemplando le sue honorate attioni: Una sola cosa in lui vidi, che mi dispiaceva, et facevami molesta sì honorata stanza: egli amava molto un Porcello, né più longi di lui vedeva, lo vagheggiava, et lo teneva alla sua mensa: era in quel medesimo tempo Podestà della città il S. Gioanni Lipomani fratello del vescovo di Verona, il quale con la sua buona gratia, et con la singolar humanità faceva falso parere il proprio cognome: Sì come in Napoli Genaro vi fa perpetua stanza, così Maggio fa perpetua stanza in Brescia. Vidi palazzi, et sale mobili, et discorrenti hor qua, hor là. Ricordammi mentre pensava al partir di Brescia, dove stetti più di quattro mesi acarezzato da molti, ispetialmente dal S. Dionigi Maggio, dal S. Annibale Martinengo, et dal S. Pompilio Luzago cavaglier senza rimprocchio: ma forse più dal S. Lodovico Barbisono: ricordammi dico, di non haver veduto né Bergomo, né Crema, per tanto io vi andai incontanente » (1).

Questo brano, con l'accenno ad Antonio da Mula, e a quel « Porcello » che godeva dei favori del governatore — forse da identificare con Aurelio Porcellaga, che, secondo il Cicogna, indirizzò al da Mula un'orazione latina mentre questi era governatore di Brescia (2) — ha tutta l'aria di esser basato sulle esperienze personali del Lando; e così è probabile che anche nell'assegnare alla visita dell'arameo a Brescia la durata di quattro mesi, il Lando si sia ricordato del periodo che egli stesso aveva trascorso come ospite di Antonio da Mula.

Ora è tempo di rivolgere la nostra attenzione al testo stesso della *Brieve essortatione*. Trattandosi di un'opera del tutto sconosciuta, sarà opportuno riassumerne il contenuto. La tesi avanzata dal Lando nella *Brieve essortatione* può essere esposta in poche parole. Mentre le donne del suo tempo hanno fatto un notevole progresso rispetto ai secoli anteriori e sono ora colte e piene di virtù, gli uomini hanno dimenticato la loro antica gloria, e sono diventati frivoli, ignavi e viziosi, cosicché rischiano di perdere la loro secolare egemonia nella società, e da padroni diventar servi delle donne, le quali non mancheranno di vendicarsi in modo terribile dei maltrattamenti usati loro dagli uomini. Scopo dell'opera è di far conoscere agli uomini questo grave pericolo; per evitare il quale, il Lando li esorta a tornare alla pratica di quelle virtù che, sedotti dal piacere, essi hanno da tempo abbandonato; li consiglia anche, per maggior sicurezza, a tener le donne lontane dai libri e dalla cultura.

Questa tesi non è sviluppata in modo molto organico; ma la sua semplicità e la brevità dell'opera fanno sì che il lettore riesce senza difficoltà a seguire il filo del ragionamento. Dopo avere, nelle prime parole del libro, espostone brevemente l'argomento, il Lando si mette

---

(1) *Commentario*, cc. 31v-32r.

(2) E. A. Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane*, Venezia, 1824-1853, VI, p. 612. La notizia è ricavata da G. Ruscelli, *I Fiori delle rime de' poeti illustri* (Venezia, Sessa, 1558), sig. *7v. Qualche accenno al Porcellaga si trova nel Peroni, *op. cit.*, III, p. 67, e nell'inedita *Nuova Bio-bibliografia degli scrittori bresciani* di Andrea Valentini, conservata alla Biblioteca Queriniana di Brescia.

a parlare della decadenza degli uomini. È una decadenza generale, ma il Lando ne individua tre aspetti particolari: la mancanza di interesse per gli studi (e cita come prova lo stato deplorevole delle Università di Padova e di Bologna), la crudeltà e la rapacità dei soldati, e la pusillanimità e l'avarizia dei principi. Di questi tre aspetti della decadenza degli uomini il più interessante sembra a prima vista il primo; ma le accuse mosse dal Lando contro le due università si riducono a due o tre frasi molto generiche, e risultano in tal modo prive di quell'interesse che ci saremmo aspettati (1). Parlando dei soldati, invece, il Lando è più esplicito:

« Se parimenti alla militia me ne vado, odo sempre più lodar et istimar chi più ha le mani rapaci, chi più ha le voglie ingorde, chi maggior crudeltà dimostra nel ferir gli amici, arder le ville, infiammar le case, et dissipar le facultà di chi non ne è punto colpevole della guerra. Odo sommamente lodar chi meglio sa tormentare il suo prigione, per trarne quantità de danari, et odo che alcuni nobilissimi da sciocchi reputati, non da chi ha notitia della vera nobiltà, fanno de prigioni solenne mercatantia, da Fantacini a vil pregio comprandoli, per che dalle lor più avare mani con maggior prezzo si riscuotino » (2).

Anche quando viene ai principi, il Lando sa trovare parole ben precise:

« Se anche vado nelle corti de Principi, non trovo più un Augusto, magnanimo, cortese, et liberale. Non trovo più il Re Cirro, di somma memoria, di somma benignità, et di somma destrezza ornato: et dove ancho si vede a nostri tempi (per descender più al basso) un Roberto Re di Sicillia? oh come si torrà mai tanta pigritia, quanta gli è entrata nei cuori? Il spirito della schifevol lussuria, et della ingorda avaritia gli hanno posto sì aspro assedio, ch'io non ne spero mai liberatione alcuna: all'aumentar de stati, et insieme all'iscemar di gloria hanno li nostri Re volti tutti i studi loro: ho adunque giusta cagione di temere che le donne (colpa delli imbastirditi costumi) non gli tolghino la Corona et il Scettro dalle mani: ma fammi potentissimo Iddio più presto accecar, che io vega mai, dove hora segono

---

(1) Il Lando scrive: « Et qual maggior infelicità posso io più veder di quel che io vego? imperò che se me ne vado ai publichi Studi di Padova, o di Bologna, sì come consueto sono, non gli vego più le innumerabili squadre de Scolari, non più l'antico fervor dell'imparare: ma trovo che ivi si studia negligentissimamente, et con pensier di vender a minuto, ciò che poco in grosso hanno appreso » (*Brieve essortatione*, c. 33v). Nel *Commentario delle cose d'Italia*, il Lando torna a parlare dell'università di Padova, insistendo dolorosamente sulla natura banale della materia insegnatavi tanto nelle scuole di legge quanto in quelle di filosofia. (Tutto il brano del *Commentario* relativo all'università di Padova è riprodotto dallo SFORZA, *op. cit.*, p. 27). Il Lando aveva egli stesso studiato a Bologna (si veda il SANESI, *op. cit.*, pp. 9-10).

(2) *Brieve essortatione*, c. 34r-v. Nel *Ragionamento tra un cavaliere errante e un uomo solitario*, stampato nei *Varii componimenti di M. Hort. Lando*, ecc., (Venezia, Giolito, 1552), il Lando torna su questo punto, ripetendo gli stessi concetti: 'ma hoggidì più non vi si attende, anzi ogni lor studio, et ogni lor diligenza si è rivolta in nuocere, et in offendere... Essi solo attendono a rubbare vacche, pecore, et buoi, per far di ricche mandrie, come se pentiti di tal arte, per esserne indegni, volessero poi doventar pastori et Bifolchi... Ho conosciuto alcuni famosi Capitani che compravano i prigioni a buon mercato da i fantacini et poi ne trahevàno sì gran profitto che ne compravano grassi poderi et come se glorioso Triumpho riportato n'havessero, ponevano a detti poderi il nome del prigione' (pp. 170-171).

gli huomini decidendo le controversie de mortali, sederci le donne: benché meritamente forse li averrebbe, poi che li Principi moderni son fatti cacciatori, et vaghi più di starsi con le fiere che con gli huomini, et tanto amadori sono divenuti delle donne, che se stessi hanno in odio » (1).

Ognuno di questi esempi della decadenza moderna è accompagnato da esempi della virtù antica, Democrito, Carneade, Isocrate per gli studi, Scipione, Cesare, Marcello, l'esercito romano per l'arte militare, e (come abbiamo già visto) Augusto, il re Ciro e il re Roberto di Sicilia per l'arte del governo. Di quest'ultimo monarca, prototipo, dal tempo del Petrarca, del principe virtuoso, il Lando tesse un piccolo elogio, celebrando la sua nobiltà, tanto nell'avversa quanto nella prospera fortuna, la sua serietà, il suo mecenatismo, la sua cultura.

La considerazione della decadenza dei principi moderni fa sorgere ora nella mente del Lando il sospetto, già adombrato nel brano citato sopra, che le donne, le quali già cominciano a mostrarsi valenti nel governo dei regni e delle provincie, non cacceranno via gli uomini dal governo degli affari e governeranno al loro posto. Ciò che egli dice qui delle capacità amministrative delle donne non è certo privo di qualche base di fatto nella realtà del suo tempo, ma purtroppo il Lando non ne cita esempi, limitandosi anche questa volta a fare qualche osservazione generale (2).

Poi parla della decadenza degli uomini nelle varie nazioni d'Europa, tedeschi, francesi, spagnuoli, inglesi e italiani, attribuendo loro dei difetti in certo modo convenzionali — ad esempio, i tedeschi « per bere, soffrirebbono ogni disagio »; gl'inglesi « sono scortesissimi, inhospitali, et ingordi » (3). Alle donne di queste nazioni, invece, attribuisce le virtù opposte:

« L'è maravigliosa cosa la castità et sobrietà delle donne Tedesche, avanza ogni credenza la sofficientia et humanità delle Francese, divina è la creanza

---

(1) *Brieve esortatione*, cc. 35v-36r. Sui principi moderni, cfr. il sesto *Paradosso*, e il *Ragionamento tra un cavaliere errante e un uomo solitario* (nei *Varii componimenti*, ecc., p. 175).

(2) Cfr. *Brieve essortatione*, c. 37r-v: ' ... là dove molte donne intendo ritrovarsi che con grandissima destrezza d'ingegno governano i stati alla lor cura commessi: non spogliando i vasalli, non divorando i Pupilli, non facendo ingiuria alle afflitte vedovelle, né offendendo in cosa alcuna i lor vicini: Chi considerasse la Maiestà, che molte donne serbano nel governar le lor giuridittioni, temerebbe con esso meco di quel che già buona pezza fa ho cominciato a temere, cioè che le donne tosto non occupino i primi luoghi guadagnati da noi huomini, quando eravamo d'altro valore che al presente non siamo '.

(3) *Brieve essortatione*, c. 38r. Cataloghi di questo genere si possono trovare in altre opere del Lando, ad esempio nel quarto *Paradosso*, dove vengono elencati i difetti non solo delle varie nazioni europee, ma anche delle singole città d'Italia. Alla fine poi del *Commentario delle cose d'Italia*, v'è un altro elenco del genere, in cui il Lando fa mostra della sua erudizione classica, enumerando moltissimi popoli antichi, o addirittura mitologici, ed accennando brevemente ad una loro qualità o difetto. Qui l'accusa d'inospitalità fatta agli abitanti delle isole britanniche è riportata alla sua fonte classica: ' ho veduto... l'inhospital Britanno del quale parlando Oratio scrisse: Visam Britannos hospitibus feros ' (*Commentario*, c. 46r; Cfr. Orazio, III Od. IV, 33).

et fede delle Spagnuole, hospitalissime et di sincerità piene conosco le Inglese, et perfettissime tengonsi dai più giuditiosi le donne Italiane » (1).

Lo stesso contrasto fra virtù femminile e vizio maschile il Lando lo vede nella vita religiosa, dove i frati, a differenza delle monache, hanno abbandonato la vita semplice e solitaria dei loro fondatori. Quando il Lando parla delle bellezze della solitudine, le sue parole acquistano accenti di inaspettata eloquenza:

« ravedetive adunque o Reverendi Padri di sì gran fallo, né vogliate perseguir le turbulentissime Città, et abbandonar la già eletta solitudine: dove si vive una vita pacifica, et alla celeste molto simile, dove l'huomo tace, et siede, et sedendo in alto si lieva, dove le virtù vi si nudricono, et i vitii vi si stirpano: benché dir non si possa mai che il savio solitario sia, seco havendo sempre nella memoria tutti i buoni et che al presente sono, et che già furono, et quel ch'egli col corpo non po, l'abraccia col pensiero, con il qual liberamente scorre dove più li piace » (2).

Qui, per la prima e l'unica volta in questa breve opera, sentiamo battere, attraverso le parole dello scrittore, il cuore stesso del Lando, cui la solitudine doveva arridere come mèta sospirata e irraggiungibile della sua travagliosa esistenza, rifugio sicuro da un mondo pieno di difetti e di guai (3).

Seguono poi alcune pagine in cui il Lando si rivolge agli uomini esortandoli a tornare al cammino della virtù; la quale virtù, benché ora dalle donne accarezzata e vagheggiata, tornerà volentieri a stare con gli uomini, « non potendo mai star le femine troppo longamente insieme » (4). Imparino quindi i principi a sottoporsi alla giustizia e ad abbandonare la lussuria, i soldati ad essere più virili, i frati a metter da parte le loro « fratesche passioni » e « diaboliche invidie »; se no, aggiunge il Lando,

« muterassi stato, et cambierassi conditione, et quando crederemo di esser padroni, all'hora conosceremo esser divenuti servi, quando crederemo di commandar, converacci obedire » (5).

Segni della crescente baldanza delle donne l'autore li vede fin nei loro costumi e nei loro abiti, che somigliano sempre più a quelli portati dagli uomini, soprattutto a quelli dei soldati (6). Poi il Lando parla del vivo desiderio delle donne di vendicarsi delle ingiurie ricevute, e avverte che la tirannia delle donne, una volta stabilita, sarà

---

(1) *Brieve essortatione*, c. 38v.
(2) *Brieve essortatione*, c. 39r-v.
(3) È significativo che la sola opera in cui il Lando abbia introdotto apertamente se stesso come protagonista è appunto il già ricordato *Ragionamento tra un cavaliere errante e un uomo solitario*. In risposta alla domanda del cavaliere, il solitario, che dichiara di essere della famiglia Landa, piacentino ma nato a Milano (e cioè di essere lo stesso Ortensio), confessa di aver cercato la solitudine ' parte invitato da quel sacro detto: *Sedebit solitarius, et tacebit, et elevabit se supra se...* parte etiandio invitato da molte scortesie, da molti inganni, et da molte abhominevoli cose, che tutto dì si veggono, et si odono da chi soletario come io non vive ' (*Varii componimenti*, ecc., p. 157).
(4) *Brieve essortatione*, c. 44r.
(5) *Ibid.*, c. 45v.
(6) *Ibid.*, cc. 46r-47r.

peggiore di qualsiasi altra tirannia mai vista al mondo — già le donne cominciano ad essere molto più dure che una volta verso i loro amanti. Per rispondere alle obbiezioni di coloro che non credono le donne capaci di comandare gli uomini, il Lando ora cita le conclusioni esposte dal Maggi nel *Brieve trattato*, dalle quali risulta che le donne sono per molti rispetti non solo uguali ma anche superiori agli uomini (1). Poi comincia a parlare di varie donne che hanno dato prova al mondo di qualità eccezionali; di queste donne, alcune (Arpalice, Camilla, Amalasunta, Pentesilea) sono tratte dall'antichità classica, ma la maggior parte appartiene ad epoche più recenti. Il Lando parla, fra l'altro, di Giovanna d'Arco, di Maria da Pozzuoli, di Caterina Sforza, e di alcune donne rimaste anonime, ma le cui prodezze avevano colpito l'imaginazione del Lando e dei suoi contemporanei. Fra queste eroine anonime è la fanciulla tedesca nel raccontare le vicende della quale il Lando fu condotto a parlare del Fugger. Il Lando ci fa sapere anche di essere stato « gli anni passati » a Roma, dove aveva visto « alcune donne vestite alla Turchescha et con incredibil leggiadria cavalcare, facendo i lor cavalli girar a guisa de Torni » (2). A questo punto il Lando si mette a parlare della cultura delle donne del suo tempo. Secondo lui, le donne hanno ora incominciato a studiare seriamente, sia il greco che il latino, sia le lettere sacre che quelle profane; e come prova di ciò che dice, cita i seguenti esempi:

« odo che nella Corte della Serenissima reina di Navara vi è una Achademia di dotte damigelle, le quali paiono tante giovanette Sibille: et io so di certo che nella Corte di Madamma di Ferrara vi si nudrisce una scuola di tal sorte che mi fa per l'amor che io porto al sesso mio, tutto impallidire et tremolare, il medesimo si fa a Napoli nelle case della S. Contessa di Aliffe gloria et honor del sangue piccolomini, fassi il medesimo a Fossambrone per una perpetua essortatione della divina Madamma d'Urbino, il medesimo si fa a Siena, a Lucca, a Vinegia, a Firenze, et a Milano, et Iddio voglia che il medesimo non si faccia in questa nostra Città di Brescia » (3).

---

(1) *Brieve essortatione*, c. 49r.

(2) *Ibid.*, cc. 50v-51r. Questa notizia non è senza importanza per la biografia del Lando. Nella sua prima opera a stampa, i dialoghi latini *Cicero relegatus et Cicero revocatus* (Lione, Sebastiano Griffio, 1534), il Lando accenna ad una visita da lui fatta a Roma all'inizio del '34; ma, secondo il Sanesi (*op. cit.*, pp. 13-15), questa è da ritenere una delle tante fantasticherie sparse qua e là nelle opere del Lando, perché cronologicamente irreconciliabile con il viaggio in Francia compiuto dal Lando in quel torno di tempo al servizio del Conte di Pitigliano. Può aver ragione il Sanesi per l'anno 1534; ma, stando alla testimonianza della *Brieve essortatione*, un viaggio a Roma il Lando lo fece veramente, e qualche anno prima del 1545.

(3) *Brieve essortatione*, cc. 51v-52r. Delle quattro donne qui ricordate, soltanto una, a quanto sappiamo, era personalmente conosciuta dal Lando, e questa era la Contessa di Alife, Cornelia Piccolomini, che il Lando aveva con ogni probabilità incontrato mentre egli soggiornava a Napoli nel 1535 o nel 1536 (si consulti P. La Cute, *Ortensio Lando e Napoli nella prima metà del '500*, Lucera, 1925). Di questa gentildonna napoletana il Lando ricorda in diversi luoghi la liberalità, e l'amore verso i figli. Nel *Paradosso* XXV, egli parla di sua figlia Violante Garlona, e della cugina di questa, Violante Sanseverina, 'ambedue belle de modi et di presenza, amiche ambedue d'honore, et studiose di buone lettere' (*Paradossi*, Lione, Gio-

Parla anche di una vedova che nei giorni passati, e presumibilmente a Brescia, aveva parlato contro « i più dotti giurisconsulti della città », riducendoli al silenzio con i suoi acuti ragionamenti.

Ma ormai il Lando è giunto alla fine del suo discorso; torna così a consigliare gli uomini di tener le donne occupate nelle cure domestiche, e lontane dai libri, e di ritrovare essi stessi « la smarrita strada dell'honore ».

La tesi avanzata dal Lando nella *Brieve essortatione* non è molto persuasiva. Il quadro che nell'opera egli ci presenta della società del suo tempo è tutt'altro che completo: le sue osservazioni sul progresso fatto dalle donne e sulla decadenza degli uomini, benché non prive di qualche fondo di verità, sono troppo poche per reggere il peso delle conclusioni che il Lando ne vuol trarre — per non dire che sono talvolta di una estrema banalità. In realtà, chi legge la *Brieve essortatione* non può non ricevere l'impressione che l'autore nell'avanzare la sua tesi non parli del tutto seriamente. Ci si accorge subito che la tecnica qui adoperata dal Lando non è molto dissimile da quella che troviamo nei suoi *Paradossi*: da premesse che hanno un solo, ma importante difetto — quello di essere parziali — l'autore trae in modo rigoroso una conclusione inaspettata. E come nei *Paradossi*, anche qui lo scopo dell'autore nel comporre l'opera è soprattutto quello di divertire: anche se possiamo vedere, in queste come in altre opere del Lando, un certo desiderio di criticare alcuni aspetti della società del suo tempo, bisogna riconoscere che la critica è sempre inquinata dall'esagerazione, tende sempre a dissolversi in un riso squilibrato.

Così dobbiamo vedere nella *Brieve essortatione*, non tanto la reazione di un misogino contro un pericolo sentito come reale ed imminente, quanto una variazione arguta sul tema della superiorità femminile. Considerata in questo modo, la *Brieve essortatione* appare come degna sorella delle altre opere in cui il Lando aveva trattato o doveva trattare questo tema, cui non portava nulla di nuovo fuorché il suo spirito paradossale. Difatti, nel secondo libro delle *Forcianae Quaestiones*, tutto dedicato alle donne, il Lando, come ha dimostrato il Sanesi, non fa altro che ripetere gli argomenti di uno dei più fortunati trattati del periodo sulle donne, la *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Enrico Cornelio Agrippa (1). Poi

---

vanni Pullon da Trino, 1543, sig. L6v). Le altre donne di cui il Lando qui fa menzione erano tutte ben note. Margherita di Navarra ed Eleonora Gonzaga, Duchessa d'Urbino, sono ricordate altrove nelle opere del Lando. A spiegare poi l'accenno alla corte di Ferrara, basta la considerazione che il *Brieve trattato* del Maggi, opera che possiamo chiamare la sorella maggiore della *Brieve essortatione*, era nella sua forma originale un'orazione latina pronunciata davanti ad una delle figlie di Renata di Francia.

Le osservazioni del Lando sul progresso intellettuale delle donne sembrano in contraddizione con quanto aveva detto il Maggi nel *Brieve trattato* sulle difficoltà che ostacolano il progresso del bel sesso in questo campo. Ma la contraddizione è soltanto apparente: il Maggi parlava dell'educazione regolare, e soprattutto di quella universitaria, cui in pratica, salvo qualche rara eccezione, le donne non partecipavano, mentre il Lando pensava ad alcuni casi speciali, e non considerava il problema nel suo insieme.

(1) Cfr. SANESI, *op. cit.*, pp. 70-77. Per la *Declamatio*, si veda sopra, p. 259, n. 4.

nel venticinquesimo dei suoi *Paradossi* il Lando torna di nuovo sull'argomento, scrivendo ciò che è da considerare un trattato in miniatura, dove dimostra con ragioni e con esempi (questi in gran parte nuovi, ma quelle ormai tradizionali) la superiorità delle donne sugli uomini. Ma il fatto che il Lando tratta quest'argomento fra i *Paradossi*, cioè fra le opinioni « fuori del comun parere », dimostra in lui almeno un certo distacco nel trattare questo tema, distacco che è sottolineato dal fatto che nella *Confutatione de paradossi* (composta non molto dopo la *Brieve essortatione*, probabilmente nel medesimo anno) il Lando stesso si mette a dimostrare la falsità della pretesa eccellenza del bel sesso (1). Non ci deve sorprendere, dunque, se troviamo nella *Brieve essortatione* quella mancanza di serietà di cui abbiamo detto sopra. Nello scrivere quest'opera, composta probabilmente per far cosa grata agli amici bresciani, o per acquistare il favore di Girolamo Martinengo, il Lando, è chiaro, si proponeva uno scopo non molto dissimile da quello del Maggi nel comporre il *Brieve trattato*, e cioè lodare le donne per le loro qualità buone, e insieme divertire esagerando la verità, o quella che alla maggioranza degli uomini sembrava la verità. Solo il Lando, per non ripetere inutilmente cose già dette dal Maggi nel *Brieve trattato*, non adoperò la formula del trattato encomiastico, ma ne inventò una nuova, in cui se da un lato non si toglieva niente alle lodi comunemente attribuite alle donne (perché, in sostanza, il misoginismo della *Brieve essortatione* è più apparente che reale, essendo la maggior parte dell'opuscolo dedicata a dimostrare la superiorità delle donne sugli uomini), dall'altro lato veniva messo in rilievo l'elemento divertente, mediante una trattazione che permetteva al Lando di sfogare il suo intimo gusto per il paradosso (2).

CONOR FAHY.

---

(1) Non condividiamo l'opinione del SANESI, *op. cit.*, p. 229, secondo cui anche i *Due panegirici nuovamente composti*, ecc., (Venezia, Giolito, 1552), dove sono celebrate le virtù di due donne cui il Lando era in modo particolare legato, Maria di Cardona, Marchesana della Pàlude e Lucrezia Gonzaga da Gazzuolo, sarebbero stati composti per dimostrare l'eccellenza del sesso femminile. A nostro avviso, il loro scopo non va oltre quello di lodare due donne verso cui il Lando aveva motivi speciali di gratitudine, e da cui forse sperava nuovi favori. Ed è innegabile che il Lando nei *Due panegirici* non discute mai il tema della superiorità delle donne sugli uomini.

(2) È un grato dovere esprimere qui il nostro vivo senso di gratitudine verso il Prof. Carlo Dionisotti, i cui preziosi suggerimenti ci sono stati di grande aiuto nel condurre a termine le nostre ricerche. Vorremo anche ringraziare caldamente il Dott. Moses Tyson, Direttore della Biblioteca Universitaria di Manchester, che cortesemente ci rese possibile la consultazione a Londra di tre preziosi volumi landiani appartenenti alla Collezione Bullock, ora conservata presso la sua Biblioteca.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Poeti del Duecento, a cura di GIANFRANCO CONTINI. — Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1960, tomi 2, pagg. XXV-932 e 1002 (La letteratura italiana, Storia e testi, vol. 2).

Quando venne diramato il programma della collezione ricciardiana, il sommario di questo volume costituì un piano di lavoro che, sùbito messo in esecuzione, finalmente ora, dopo più di dieci anni, è stato portato a termine. Le modalità sono conosciute: l'*équipe* dei collaboratori, quasi tutti giovani, alcuni alle prime armi, presentò al curatore progetti di edizione che egli controllò minutamente e spesso rinnovò completamente, provvedendo per parte sua alla stesura del commento, dei «cappelli» e della *Nota ai testi*, oltre che alla preparazione integrale di alcune sezioni, come quella dei Siciliani. Tanti anni di lavoro non furono impiegati ad ammassare materiali peregrini (dato che sono al contrario la funzionalità e la concentrazione a caratterizzare il mirabile volume), ma ad elaborare, filtrare, decantare. Il volume contiene quasi tutto ciò che conta della nostra poesia, dalle origini del volgare al tramonto dello stilnovo: testi su cui la filologia italiana si applicò con varietà di metodi e differenze di interessi secondo i mutamenti degli indirizzi e dei gusti, e secondo le diverse attitudini dei ricercatori. Sarebbe già stata opera meritoria la messa a punto, con un massimo di fruibilità, dei migliori risultati acquisiti dai predecessori; e per farsi un'idea di questo primo raggiungimento il lettore può scorrere con profitto l'*Indice dei nomi e dei titoli contenuti nel commento*. Invece, proprio questa messa a punto ha mostrato, e reso, possibile un ulteriore, decisivo avanzamento, che porta a quote difficilmente superabili la nostra filologia. Nei settori dove i lavori preparatorî erano stati più soddisfacenti (leggi: stilnovo), una considerazione complessiva ha permesso ridimensionamenti e precisazioni, mentre ricerche ulteriori d'archivio ampliavano la massa dei materiali da vagliare, permettendo vistosi progressi rispetto al Barbi; ad altri settori (quello dei testi arcaici, per esempio) s'erano applicati sforzi meritorî sì, ma spesso disordinati e privi di orizzonte; altri ancora (pensiamo ai testi settentrionali) erano rimasti quasi del tutto appannaggio dei dialettologi, e in epoca rispetto alla quale i nostri progressi sono — almeno in potenza — assai sensibili. In occasione e al servizio del volume, le

barriere tra questi settori sono crollate, e tutti i testi sono stati sottoposti a una stessa e uniforme analisi testuale, metrica, linguistica. I risultati, superbi, li potrà già scorgere il lettore attento delle note, dove sono registrati, senza alcuna ostentazione, la continuità di stilemi o di strutture ritmiche, i percorsi sotterranei di parole e forme, insomma gli elementi unitarî e quelli innovativi della nostra cultura duecentesca.

Additando sùbito le note, ci riferiamo a uno degli atteggiamenti continiani più sintomatici: la sua storiografia operata prevalentemente in direzione centrifuga (partendo dal maggior numero possibile di punti di forza documentati e valorizzati), e avversa ai grandi panorami disegnati senza conoscere ancora del tutto gli elementi del paesaggio. Atteggiamento nella forma polemico, nella sostanza pedagogico; e, nei risultati, sorprendentemente positivo. Perché da quei punti di forza sprizzano (grazie a uno scattante potere associativo, a una geniale capacità analogica) lampi di luce radente che dànno agli oggetti rilievo e al paesaggio prospettiva. Questo atteggiamento è accentuato sin da principio: il volume, infatti, non si apre con una *Introduzione* storico-critica, come tutti gli altri della collana, ma con una *Avvertenza* sui limiti cronologici, sulla scelta dei testi, sui criteri di edizione: « A furia di maneggiare testi, e soprattutto di accostarne minutamente o di molto omogenei (ma perciò stesso da identificare e differenziare continuamente) o viceversa di piuttosto eterogenei, è inevitabile che qualche novità venga in luce, anche eventualmente di portata generale. Ma il compilatore è fermamente convinto che non toccasse a lui avanzare o insinuare nuove inquadrature o terminologie storiografiche: il suo cómpito si esauriva nell'àmbito particolare, quello che una moda, per quanto sembra, d'altri tempi, chiamerebbe monografico (se pure le monografie sarebbero parecchie). Anche la cultura è, s'intende, un sistema di relazioni, che è colpito dalla variazione delle posizioni singole: non per questo, una volta accennate discretamente le implicazioni, occorreva precipitarsi ad alterare tavole e schedarî (da valutare dopotutto come produttivi d'immediata comodità pragmatica) » (I, xiv). E certo, « variazioni di posizioni singole » il volume ne registra in gran numero. Citeremo ipotesi e affermazioni nuove: la canz. *S'eo trovasse Pietanza* dovuta forse a collaborazione di Re Enzo con Semprebene da Bologna, rifacitore anche di una canzone di Percivalle Doria (« Con questa ipotesi, mentre si accentuerebbe quella illazione sulla natura [letteraria, non locale] del siciliano illustre, rimarrebbe di gran momento il commercio letterario tenuto dal re in Bologna ») (I, 156, e cfr. 161); Bonagiunta Orbicciani dimostrato, per ragioni anagrafiche e per caratteri stilistici, mediatore tra i Siciliani e gli stilnovisti, seguendo una scorciatoia che evita l'area guittoniana, cui Bonagiunta non appartiene — col che si spiegano le anticipazioni stilnovistiche del lucchese (I, 257-9); l'indicazione, a proposito della Danza mantovana, di un « centro lirico settentrionale, affiancato ai meridionali e toscani e bolognesi, ma naufragato nel tempo », che appare distinto « dalla Cremona di Pateg e vicini (per gli *enuegz*, s'intende), più arcaica, e dalla Marca trivigiana di Auliver, ispirata a un espressionismo più moderno », e semmai omogeneo al Sirven-

tese lombardesco (I, 785) (1); valutazioni critiche, come per Monte (« di contro al formalismo potente ma non squisito di Guittone, Monte attesta nelle maggiori canzoni una preziosità quasi occitanica, tale da costituirlo mediatore necessario fra il grande Aretino e il Dante in largo senso ' petroso ' [...]. Anche la proverbiale oscurità di Monte va saggiata e giudicata su esemplari particolarmente sottili (come II), dove essa ha un aspetto non sommariamente erudito o enigmistico, bensì atmosferico, lene e diffuso, si starebbe per dire come nel simbolismo », I, 447-8), o per il *Mare amoroso* (I, 484), per l'Anonimo genovese, che costituisce quasi una scoperta (« Poesia d'occasione ed epigramma, attestato d'un umore vivace, risentito ed episodico, definiscono un temperamento assolutamente incomparabile nell'Italia duecentesca (ove non si voglia, rompendo i quadri e della letteratura e del puro volgare, ricorrere a fra Salimbene); e si capisce che, guardando ancor più alla sostanza estemporanea della raccolta che al suo aspetto inorganico (tolto il pio inizio), si sia potuto discorrere di ' diario ' », I, 713); completa rimeditazione e rinnovamento delle localizzazioni: presumibile origine umbra della canzone di Ciuccio (I, 365); elementi occidentali, probabilmente lucchesi, nel *Mare amoroso*, importanti anche per escludere alcune attribuzioni già proposte (I, 486); provenienza veneta, se non veneziana, dei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, ritenuti sinora lombardi (I, 521-2); validità della primitiva definizione padovana del « Frammento Papafava », sulla base di nuovi dati in contrasto con la teoria veneta dell'Ascoli (I, 804-5); prima competente analisi dialettologica del *Rainaldo e Lesengrino* del codice di Oxford (I, 813); provenienza senese della Canzone del Fi' Aldobrandino (II, 435-6).

Siamo partiti da alcuni punti nei quali l'apporto del C. si presenta sùbito come decisivo. Ma i risultati acquistano maggior volume se si esamina qualche sezione nella fisionomia complessiva che risulta dalla somma degli interventi definitorî del C. Si prenda il gruppo dei « guittoniani », a cui per la prima volta viene conferita la dovuta importanza: i tratti personali dei singoli rimatori vengono indicati con sicurezza, il contributo di ognuno è soppesato e precisato. così da correggere il concetto semplicistico di un caposcuola e di scialbi imitatori: nell'intercapedine tra Siciliani e stilnovisti si scoprono varietà di ingredienti, tragitti di varia immediatezza ed efficacia. Oppure si corra agli stilnovisti stessi, magari partendo da quell'« Amico di Dante » la cui « presenza integrale » nella raccolta, « se non indispensabile ai fini strettamente poetici (tolta parte della seconda metà della corona di sonetti), era utile a far conoscere un

(1) Il quadro delle composizioni non didascaliche settentrionali si arricchisce ora grazie alla scoperta di *Una canzone veneta provenzaleggiante del Duecento* da parte di I. Baldelli (in « St. di filol. it. » XVIII, 1960, pp. 19-28). che mostra notevoli affinità, anche nella formulazione — in senso antifrastico — col « Sirventese lombardesco ». Si noti per es. il bisticcio su *mondo*: poi seria lo *mondo* / dolç e pur e *mondo* (canz. ven. 24-5); qe del *mondo* — voria qu'abisase: / sol *mondase*, — sì canterai zogondo (sirv. lomb. 44-5); o le rime *enoia*: *croia* (canz. ven. 10-11; sirv. lomb. 74-5) e il sintagma *çente croia* (canz. ven. 11; sirv. lomb. 30); infine il concetto del cuore risanato da Amore (canz. ven. 2-3; sirv. lomb. 61).

' fiancheggiamento ' stilnovistico che rompe il semplicismo degli schemi liceali, mentre arricchisce l'incartamento cavalcantiano di documenti a cui le tesi del Salvadori avevano conferito una certa diffusione » (II, 696), e che il C. sottopone a un'attenta miscroscopia, in base alla quale, negli elaborati dell'autore in questione e in quelli dei compagni non anonimi, si rivelano chiari tratti segnaletici personali. Altro « fiancheggiatore », più che vēro partecipante alla corrente, si mostra Lapo Gianni (« La grazia di Lapo non ha intimi rapporti col drammatico impegno di Guido e specialmente di Dante: perciò i suoi leggeri e sorridenti referti amorosi si attuano soprattutto nella melodica eleganza della ballata, con modi equivalenti al grafismo del gotico internazionale; così come i suoi attacchi contro Amore e Morte già appartengono al più vulgato repertorio gnomico delle generazioni trecentesche. È ben comprensibile che, a ritroso, la fenomenologia degli spiritelli e delle angiolette (in accezione per solito assai benevola) s'innesti su un tessuto molto più arcaico di linguaggio provenzaleggiante e siciliano [...]. L'attività poetica, probabilmente giovanile, di Lapo si sistema dunque prima e dopo la cronologia culturale ideale dei suoi due grandi vicini », II, 569-70). Con un processo ascendente, nel quale immane la presenza dantesca (e l'ovvio riferimento alle *Rime* edite dal C.), si giunge al Cavalcanti, decorato di quattro concentratissime pagine di « cappello », che costituiscono, per un felice incontro di sensibilità antica e moderna, un vero saggio critico (un brano-campione: « Il trituramento dell'analisi psicologica, a violenta accentuazione della tradizione occitanica e siciliana, mediante continue infime ipostasi, insomma il metodo degli ' spiriti ' e ' spiritelli ', si corona e frena in una palese autoironia (cfr. XXVIII). E questa serve d'altronde a ristabilire l'equilibrio del funzionamento entro il mondo poetico del Cavalcanti, dominato dal tema della ' paura ' e della morte (nel Guinizzelli solo fuggevolmente accennato), cioè da un'interpretazione finalmente interna dell'equazione ereditaria, e anche guittoniana, di amore e morte, in quanto l'amore sia una passione che ' luce rade ', e l'oggetto dell'amore non sia commensurabile alla ragione e trascenda sùbito l'amante », II, 490; si notino pure, ivi, le osservazioni su Dante « realista » e Guido « nominalista »).

* * *

Ma è ora tempo di esaminare con ordine il volume (1).

1) *Contenuto*. Una scorsa all'*Indice* non può prescindere da un'attenta lettura dell'*Avvertenza*, nella quale si giustifica l'accoglimento delle partizioni tradizionali (verisimilmente ineliminabili, come convenzione non onerosa, in futuro), si spiegano esclusioni limite « coatte », come quella di Inghilfredi da Lucca, per la scarsa percentuale

(1) L'analisi più competente fu fornita dallo stesso Contini, in una comunicazione al Congresso di studi di filologia italiana di Bologna (1960) dal titolo *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*. Segnaleremo pure, tra le recensioni, quelle di P. Citati nel « Giorno », 3. 1. 1961, e di L. Caretti, in « Paragone », 136 (1961).

di comprensibilità del suo *trovato*, o quelle dei proverbî iacoponici e del Laudario urbinate, per mancanza o insufficiente sedimentazione di indagini preliminari, ed esclusioni imposte da necessità di scelta tra composizioni affini (Pietro da Bescapè, Schiavo da Bari), e infine si motivano, sulla base di isoipse culturali, inclusioni di testi che, cronologicamente, travalicano od è possibile travalichino i limiti prefissi.

E veniamo a un elenco completo. I. *Testi arcaici*: tutti quelli noti. II. *Scuola siciliana*: Giacomo da Lentini (circa metà dei componimenti), Guido delle Colonne (tutto), Pier della Vigna (tutto il certo o probabile), Stefano Protonotaro (tutto); dei minori compaiono, in una scelta più che sufficiente, Tomaso di Sasso, Rinaldo d'Aquino, Paganino da Serzana, Jacopo Mostacci, Giacomino Pugliese, Mazzeo di Ricco, Re Enzo, Percivalle Doria, Compagnetto da Prato; chiudono la sezione due canzonette anonime e il Contrasto di Cielo d'Alcamo. E questo uno dei settori più polemici, per l'esclusione di tutto il versante « patetico » o « popolare », dai vari *Lamenti* (dell'amante del crociato, di Rinaldo d'Aquino; dell'innamorato per la partenza in Soria della sua amata, di Federico II; dell'abbandonata, dello pseudo-Odo delle Colonne) a gran parte della produzione di Giacomino Pugliese. Si tratta, com'è detto a chiare lettere nell'*Avvertenza* (I, XVI) e nel « cappello » generale (I, 47-8), di una reazione al « corsivo romanticismo » che ispirò, con un reale accordo di fondo, tanto il De Sanctis quanto gli eruditi di osservanza positivistica, e di una rivendicazione di quel gusto moderno che ha riscoperto e rivalutato gli aspetti « manieristici » o impegnatamente tecnicisti della scuola siciliana e della poesia del Duecento in genere. Soggiunge il C. che il violento ridimensionamento da lui operato mette in primo piano gli autori e i modi che soli agirono effettivamente nella storia della poesia di quel tempo; ma in qualche lettore, forse, resterà un po' di nostalgia... III. *Poesia cortese toscana e settentrionale.* Una buona scelta di Guittone, di Bonagiunta, di Panuccio del Bagno, di Chiaro, di Monte, e di tutti i minori pistoiesi, pisani, lucchesi e fiorentini; il *Mare amoroso* (completo, come tutti i componimenti lunghi accolti nel volume), il Sirventese lombardesco attribuito a Sordello, la Canzone di Auliver. IV. *Poesia didattica del Nord*, Gli « Insegnamenti a Guglielmo » veronesi, i *Proverbia quae dicuntur* ecc., tutta l'opera del Patecchio e di Ugo di Perso, il *Libro* di Uguccione da Lodi, il *De Ierusalem celesti* e il *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona, la « Caducità della vita umana » attribuita senza buone prove a Uguccione da E. Levi, il Contrasto della rosa con la viola, le *Laudes de Virgine Maria* e il *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* di Bonvesin, sedici poesie dell'Anonimo genovese. V. *Poesia « popolare » e giullaresca.* Una scelta dai Memoriali bolognesi, la Danza padovana scoperta dal De Bartholomaeis, la *Nativitas rusticorum* di Matazone, il « Frammento Papafava », il *Rainaldo e Lesengrino*, i serventesi politici (quello dei Lambertazzi e Geremei e quello romagnolo), la canzone *de oppositis* col serventese, il sermone e la tenzone di Ruggieri apugliese, la canzone del Castra fiorentino e il Contrasto della Zerbitana. VI. *Laude.* La Lauda dei Servi della Vergine nella redazione ferrarese e una scelta di Laude

cortonesi precedono una ricca silloge (venticinque numeri) di Jacopone, compresa la lauda *Sopr'onne lengua Amore* di cui si convalida, per « ragioni di tradizione e stilistiche », l'autenticità. VII. *Poesia didattica dell'Italia centrale.* Il *Tesoretto* e il *Favolello* di Brunetto Latini, il « Detto del Gatto lupesco », i Proverbî di Garzo, tre sonetti del Bestiario moralizzato eugubino, la « Giostra delle Virtù e dei Vizi ». VIII. *Poesia « realistica » toscana.* Scelte di Rustico Filippi e Cecco Angiolieri, i sonetti dei mesi di Folgore da San Gimignano e di Cenne da la Chitarra, la canzone del Fi' Aldobrandino. IX. *Dolce stil novo.* Guido Guinizzelli (tutto), Guido Cavalcanti (tutto), Lapo Gianni (tutto), Gianni Alfani (tutto), cinque composizioni di Dino Frescobaldi e una cinquantina di Cino da Pistoia. X. *Vicini degli stilnovisti.* Tutte le canzoni e i sonetti (« Trattato di ben servire ») che, attribuiti dapprima, rispettivamente, a Dante e al Cavalcanti, furono dimostrati dal Barbi d'un medesimo autore, che il C. chiama, accogliendo una suggestione della critica figurativa, Amico di Dante.

Il lettore ha dunque sott'occhio la più vasta, organica raccolta sin qui tentata della poesia duecentesca; e riesce estremamente suggestivo e fecondo l'affiancamento, ai testi che già entrano nel diametro di conoscenze quasi familiari, di altri sinora riservati alle varie specializzazioni della medievalistica: tanto più che l'affiancamento è internamente ragionato ed evidenziato dal curatore. Ma ci preme anche notare che alcuni dei testi qui raccolti sono pubblicati per la prima volta dopo le trascrizioni degli scopritori, come gli « Insegnamenti a Guglielmo », la Danza mantovana, le Laude cortonesi, la canzone del Fi' Aldobrandino; o per la prima volta in un'opera divulgativa, come la « Caducità della vita umana », i Proverbî di Garzo: la selezione si è dunque estesa anche oltre i confini dei canoni più larghi, su tutti i testi noti. Meno occorre dire sulle scelte entro l'opera di ogni autore: se i limiti non erano troppo ristretti, è stata ottenuta una completa rappresentazione dei principali motivi ispiratori, proporzionalmente alla validità poetica e all'influenza culturale (così Cino ha solo da rallegrarsi della riduzione, che ha portato un netto incremento percentuale di qualità); se le esigenze di spazio erano più dure, la scelta è venuta a coincidere con un drastico impegno definitorio (esplicito, tra gli altri, per Dino Frescobaldi). Ma certo, tra gli effetti positivi di questa raccolta è sperabile si possa nominare in futuro un completamento per singoli autori, che rinnovi l'attività esplorativa ed editoriale degli eruditi precrociani, usufruendo dei metodi tanto affinati e operando nei quadri così precisati. Di questo completamento si annunciano già alcuni capitoli (Chiaro Davanzati e Cino da Pistoia, dovuti ad allievi del C.), uno dei quali già portato a termine (Guido Cavalcanti del Favati). E in alcuni casi l'analisi esaustiva potrà arricchire o integrare ritratti già ben tracciati: del « simbolismo » di Monte Andrea, per esempio, solo un'edizione completa potrà rappresentare la struttura fantastica.

II. *Grafia e trascrizioni.* Il volume del C. presenta importanti innovazioni rispetto alle senza dubbio eccessivamente variabili consuetudini correnti. E poiché i problemi qui affrontati coprono le principali possibilità di tipi dialettali e di evenienze testuali, riteniamo che alle norme autoimpostesi dal curatore si potranno vantag-

giosamente attenere gli editori di testi italiani antichi (cui riuscirebbe tra l'altro utilissimo un piccolo manuale che queste norme esponesse in forma ragionata).

Massima è la fedeltà alle abitudini grafiche dei copisti dei testi base, specialmente, com'è ovvio ma non sempre inteso, trattandosi di composizioni dialettali. Tra parentesi quadre, oltre alle congetture, le consonanti sacrificate da uno scempiamento solo grafico dei manoscritti. Rientrano in questo impegno di fedeltà il trasferimento, dalla filologia provenzale a quella italiana, del punto in alto, a indicare, qui, l'unione fonica di due vocaboli, con assimilazione della consonante finale del primo e frequente scempiamento successivo della geminata prodotta dall'unione (si veda la casistica in I, xxii), e l'inserzione di un trattino dopo la *n* raddoppiata davanti a vocale nelle proclitiche (*inn-un*, *conn-altri*) o in altri casi di unità fonica sulla base di elementi mobili, come per *ne-mica* e, in testi settentrionali, per il sistema verbo+pronome: *vol-elo*, *aib-el*, *po-l*, *fa-vi*, *à-li*. Altri espedienti, nell'uso degli apostrofi, dell'accento e del circonflesso, richiederebbero troppo lunga esposizione.

Una seconda innovazione, questa volta importata dalle abitudini scrittorie antiche, è l'impiego del punto di espunzione sotto le vocali finali, o altri elementi caduchi, specialmente in testi settentrionali (1). Innovazione (anche rispetto al canone precedentemente fissato dal C. stesso nella sua edizione di Bonvesin) che evidenzia la « virtualità fonetica » di queste vocali, capaci di riacquistare il valore sillabico, regolare davanti a forti pause, anche all'interno del verso, in seguito a mutamenti d'accento. Col che « si rende omaggio alla conservazione degli elementi etimologici, tradizionali, della veste in sostanza latina, dei valori comuni agli altri volgari d'Italia » (I, xxiii). Citeremo, a scopo esemplificativo, una strofa delle *Laudes de Virgine Maria* (vv. 113-16) nella prima edizione continiana e in questo volume:

> Passand per quel contrae quel benedeg patron,
> El fo pres e robao da quii malvas latron:
> No 'g vass a farghe presi ni anc monstrà rason,
> K'i no'l robassen tuto senza compassïon (2);
>
> Passando per quelle contrae quel benedegio patron,
> el fo preso e robao da quilli malvasi latron:
> no ghe vasse a farghe presi ni anc monstrà rason,
> k'illi no'l robassen tuto senza compassïon (3):

dove si noterà pure la mancanza del punto sotto a *preso* e *vasse*, ridotte nella edizione precedente, come « tutte le finali all'interno del verso, dunque anche davanti a vocabolo cominciante per vocale, quando argomenti interni non provino la coservazione » (4).

Incidono più profondamente nell'interpretazione stessa dei testi al-

---

(1) Ma anche altrove: per es. nel *Veglio* monosillabo di Betto Mettefuoco (I, 295).

(2) *Le opere volgari* di Bonvesin da la Riva, a cura di G. Contini, Roma, 1941 (Soc. Filol. Rom.), p. 215.

(3) *Poeti del Duecento*, I, 686.

(4) *Le opere volgari* cit., p. xxiii.

tre due innovazioni che concordemente reagiscono contro la mitizzazione, sviluppatasi specialmente con l'Umanesimo, di una razionalistica ma indimostrabile regolarità delle rime e degli schemi metrici. La prima riguarda la cosiddetta rima siciliana nei poeti non siciliani. Contro il livellamento, cioè contro la resa con *i* di *é* in rima con *i*, e la resa con *u* di *ó* in rima con *u*, e simili, il C. si è già espresso più volte (1) con meditate ragioni, sicché non occorrono altre parole. La seconda è messa in atto qui per la prima volta, ed occorre darle il rilievo che merita.

Si tratta in sostanza di una fruizione, con trasferimento in campo italiano, del concetto di « anisosillabismo » ben noto agli ispanisti, cui fu imposto da fenomeni macroscopici della poesia iberica medievale (classico il caso del *Cantar de mio Cid*, i cui versi si contraggono e si dilatano da 10 a 20 sillabe). I fenomeni corrispondenti nelle letterature francese e italiana sono meno vistosi, sicché fu possibile riunirli sotto l'etichetta di « errori », nonostante qualche tentativo di maggior comprensione. Il quadro che ci presenta ora il C. — ecco un altro caso di storiografia dall'interno, e di raggiungimento sicuro anche se presentato con discrezione — implica che la confluenza di due tipi distinti (il decasillabo epico e l'alessandrino), o variazioni apportate ad un solo schema ampliato o ridotto, attraverso una prolificazione di « tempi vuoti » o di sillabe aggiunte che sarà partita dall'incertezza nel far collimare le tendenze accentative italiane con quelle francesi o latine, abbiano favorito l'alternanza e la legale parificazione di decasillabi epici e alessandrini, di settenarî e ottonarî, di ottonarî e novenarî nella più antica poesia didattica e religiosa, dai lombardi ai rimatori di laudi, con oscillazioni spesso vistose che toccano in particolare i quinarî e settenarî e ottonarî doppi di Jacopone. Fenomenologia che si penserebbe di ascrivere a rimatori per ragioni culturali o contenutistiche poco rigorosi, ma che alla prova dei fatti si deve constatare, anche se in forme meno vistose, nei siciliani (2) e nei prestilnovisti toscani (3). Per estendere correttamente la nuova concezione ritmica devono esser soppesate, s'intende, l'autorevolezza delle tradizioni testuali e il tono stilistico dei testi, e devono esser controllate, nelle strutture resultanti, la probabilità e la razionalità delle soluzioni. È questo insomma un esempio, prezioso nella sua delicatezza, dell'equilibrio tra rispetto alle condizioni oggettive e rigore logico, che caratterizza il magistero del C.

---

(1) *Nota* a F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, Parigi, 1949; *Per l'edizione critica di Jacopone*, in « La Rass. d. lett. it. », anno 57, ser. VII (1953), pp. 310-18.

(2) Vedi per es. Giacomo da Lentino III (I, 58).

(3) Anche nella costruzione delle strofe filologi troppo zelanti occultarono strutture anomale ma razionalizzabili, come in Chiaro (« egli varia da stanza a stanza la misura di determinate sedi; o la natura della rima, da irrelata a relata (e le irrelate hanno in lui gran rilievo) », I, 401) e in Lapo Gianni (II, 571, 573 ecc.). Dello stato metrico del *Mare amoroso* il C. offre una spiegazione culturale e tecnica molto raffinata (I, 485), pur adottando « ancora » una « lettura rigorosamente endecasillabica ». Di essa è forse responsabile in parte l'autore di queste note, che si propone di ritornare sull'argomento.

Del suo contributo alla storia della metrica il C. offre nell'*Avvertenza* (I, xviii-xx) le coordinate storiche e le linee salienti; ma queste pagine implicano le analisi metriche, impeccabili, che precedono le note ad ogni componimento e talora emergono nei « capelli » ai singoli autori: paragrafo di un capitolo sulla metrica delle origini pressoché compiuto.

Conseguenza esterna: la particolare disposizione tipografica della pagina, dove si allineano differentemente, sul lato sinistro, i versi appartenenti alle due o più varianti possibili di un solo schema ritmico.

III. *Costituzione dei testi.* I testi, nessuno escluso, sono presentati in edizione critica allestita espressamente per il volume. Ciò significa: controllo, rimeditazione e reinterpretazione dei testi in manoscritto unico; impiego plenario della *varia lectio*, in base al metodo lachmanniano, per quelli a tradizione plurima. La *Nota ai testi*, oltre alla bibliografia, contiene nel primo caso le lezioni del manoscritto rifiutate, nel secondo una concisa ma esauriente dimostrazione. Citeremo come esemplari le pagine dedicate agli stilnovisti, per la limpidità saputa conservare pure tra la pletora dei testimoni e i grovigli dei loro rapporti. Se la *Nota ai testi* fornisce una traccia fondamentale, le note a piè di pagina discutono i casi singoli, indicando anche possibili alternative, proposte attraenti tenute ancora in quarantena. L'impegno discriminante e interpretativo riecheggia a sua volta nelle conclusioni delle Note ai testi, in cui il C. ha ancora introdotto e ragionato, cioè acquisito alle precedenti disamine, i risultati, raggiunti da lui o da altri, di postreme esplorazioni archivistiche (per es. su Garzo, II, 877; Cecco Angiolieri 885; Guido Cavalcanti 904-6), nuovi controlli (alla Danza mantovana, II, 850), nuove interpretazioni puntuali (per Stefano Protonotaro II, 812; Meo Abbracciavacca 827; Chiaro Davanzati 829; l'Anonimo genovese 853), nuove datazioni (del Ritmo laurenziano, II, 790), non più potuti utilizzare nei testi. Il curatore ha accompagnato insomma il volume sino alla tiratura degli ultimi sedicesimi, dandoci una dimostrazione pratica della sua concezione della filologia che insiste sul *fare* piuttosto che sul *fatto*, sulla tensione e sull'applicazione più che sui risultati (che appunto per questo, aggiungiamo, sono tanto solidi).

Del metodo lachmanniano, anzi neolachmanniano, di cui il C. è oggi il più autorevole fautore romanzo, il volume mostra la maturità e le varie possibilità. Quasi tutto l'assortimento delle situazioni stemmatiche e testuali vi è rappresentato: tradizioni con pochi, molti o moltissimi testimoni, stemmi a due o tre rami, doppie redazioni, contaminazioni, sovrapposizioni di strati linguistici; e altrettanto duttile è stato l'atteggiamento del curatore e dei suoi collaboratori: ora prudenzialmente conservatore, ora audacemente ricostruttore, ora operante con rigore combinatorio, ora traguardante con felice *divinatio*. Ancora una volta si è dimostrato che il metodo consiste, più che in una serie di norme, nella capacità di individuare, entro i rapporti stemmatici geometrizzati secondo l'ipotesi più economica, i potenziali di fedeltà o di innovazione; di impostare lo schieramento ricostruttivo con risoluzione tanto schietta, quanto sensibile è stato il delineamento planimetrico delle valutazioni.

Esporremo qui, brevemente, alcuni esempi tra i meno complessi. Il caso più semplice (non più facile!) è quello dei testimoni unici. Se il manoscritto è di agevole lettura, possibilità di progressi potrà solo incontrarsi nell'àmbito dell'interpretazione o della congettura (1). Ce ne fornisce un esempio la canzone del Castra (I, 915-18), che ci appare ora in presentazione e interpretazione assolutamente nuove.

Noteremo: il significato molto più scorrevole dei vv. 5-8:

> Disse: « A te dare' rossi trec[c]ioli
> e operata cinta samartina
> se comeco ti dài ne la cab[b]a;
> se mi viva, mai e boni scarponi »,

dove, anche a prescindere dalle ultime violenze del compianto Camilli (2), come *cintura mantina* 6, e come la divisione delle battute (« *A te dare'... cabba* ». « *Se mi viva, mai!* ». « *E boni scarponi...* »), l'interpretazione del v. 8 è semplice e sicura: « *se*: desiderativo; *mi*: indica azione media; *mai* (forse da posporre a *e*): ' in più ' »; la ricostruzione dei vv. 9-10:

> « Soca i è, mal [lo] fai [l'om] che cab[b]a
> la fantilla di Cencio Guidoni,

dove il v. 9 del ms., certo guasto (*socaie malfai che caba*) aveva suggerito varie interpretazioni sulla base di una lettura *So ch*[*e*] *hai*: *eh!* (o *e*) *mal fai, che c*[*i*] *ab*[*b*]*a* / *la fantilla* ecc. Ora il C. propone, in modo più convincente: « *Soca*: oscuro (il copista aveva cominciato a scrivere *sog*), ma il contesto parrebbe suggerire qualcosa come: ' Beffa, burla, inganno '; *mal lo fai*: integrato sull'esempio di 26 (ma interpretandosi qui *fai* come 3ª persona, cfr. *ài* 11), ' si sbaglia '; *cabba*: inteso come *c-* per *g-*, conforme alla tipica alternanza locale (cfr. note a *Cascioli* 1 e *cabba* 7, col quale ultimo si avrebbe rima ricca ed equivoca) »;
la lettura dei vv. 27-30:

> che di me non puoi aver pur una cica,
> se [già] non mi prend[ess]i a noscella.
> Escion[n]a, non gire per la spica,
> sì ti veio arlucare la mascella! »,

dove la corretta interpretazione di *Escionna* (« ' Svégliati! ' (*scionnare* è anche toscano, dal Montale all'Amiata ») e quella probabile del resto (oltre al fatto, si può aggiungere, che l'invocazione [*O*]

---

(1) Una correzione inutile è però quella al v. 72 dei *Proverbia quae dicuntur*, che suona: *d'Ovidio e de Panfilo, de Tulio e Cicerone*. Il C. elimina la *e* del secondo emistichio, annullando anche il parallelismo delle due coppie; ma Tullio e Cicerone vennero spesso considerati, nel medioevo, come due personaggi distinti (v. A. CASTELLANI, in « St. di filol. it. », XIII, 1955, p. 42, n. 32). E al v. 207 di *Rainaldo e Lesengrino*, che suona *Nobel Lion, per Deo, merçé*, forse sarebbe meglio eliminare la seconda virgola. Aggiungiàmo pure un contributo all'*Errata corrige*: Testo: I, 450, 14 *essor* / *esser*; II, 199, 689 *alta* / *altra*; Commento: I, 450, n. 6 *sol* / *solo*; II, 97, n. 2 [*correggere 3*] *Montepenestrino* / *Monte Pelestrina*.

(2) In « St. di filol. it. », VII, 1944, pp. 79-96.

fermana del v. 31 indica nuova battuta) ha permesso di restituire alla donna, contro l'Egidi (1) e il Camilli, i due versi.

E rileveremo ancora singoli lemmi o letture, come *ferato* 13 (« andrà con *(in)fer(r)igno* ' di cruschello ' »; il Camilli sostituiva *'ffinato* e il Vitaletti leggeva (2) *feriato* « usuale, ordinario »), *scordassero* 16 (« uscissero di mente »; stupisce che la costruzione abbastanza comune abbia imbarazzato i commentatori), *Leva 'nt'esso* 19 (« *Leva*: col valore di riflessivo, come in Cielo, v. 79 [...]; *' nt' esso*: la vicinanza al locale *esso* ' costì ' può riuscire ingannevole. Si propone ' sui due piedi ', con primo elemento da INTUS e secondo affine a *issa* (cfr. pure ant. francese *enes-lepas, -lejor, -lore*) », *[a]sucotata* 38 (« seguìta, inseguita, rincorsa (il tipo *sëcutà* del napoletano e in genere dei dialetti meridionali) »; prima si spiegava: *succotata* « scossa », da SUCCUTERE), *rusto* 39 (« probabilmente col francese e provenzale *ruste* ' rude, violento, feroce '», in accordo con l'origine francese del nome *Pirino* e del personaggio stesso).

Altro caso di testimone unico è presentato dal Sirventese lombardesco attribuito da alcuni a Sordello (I, 503-506): si tratta di manoscritto tardissimo, opera di un copista che non doveva comprendere molto il testo, e di lettura difficile. Prima ancora dei progressi di interpretazione e di restauro si devono dunque segnalare i miglioramenti di lettura: a parte il sistema grafico (conservazione di *q*+vocale palatale, precedentemente sciolto come *qu*+*e*, *i*: 3, 4, 5, 16, 20, 22, 23, 25 ecc.; viceversa *Que*, non *Qe*, 19, come sempre dopo maiuscola) si deve notare (3): *rason* 5 (*razon*); *non* 9 *(no)l[o]gho* 16 (*loco*); *sol mondase* 45, (*sormondase*), dove si interpreta *sol* « se soltanto », come a 37, pur senza escludere una lettura *s'ol* o *s'el*, e *mondase* come un riflessivo, alla pari di *abisase* del v. precedente (4); *qu'Amor* 48 (*qe amor*); *de qui a* 63 (*de ga a*) (5); *dis* 65 (*diz*); *seguro* 73 (*securo*).

Altrettanto notevoli i molti punti nei quali il testo del codice ha potuto essere rivalutato con una diversa enucleazione dei vocaboli, e soprattutto evidenziando gli elementi provenzali di cui esso rigurgita: *nou's covra* 15 (*nou scovra*); *Quel* 28 (*Qu'el*), con richiamo *Quel... qi*; *qam* 40 (*q'anc*): « La forma *qam*, variante grafica di *can* (42), sarà un grezzo provenzalismo »; *ne* 43 (*ve*): non occorreva infatti correggere il ms.; *be'm meraveio* 46 (*bem meraveio*; ms. *bem me meraveio*), con pronome enclitico alla provenzale; *guegre* 63 (*vegre*), dove il giusto raffronto (Novati) con ven. e lomb. *vegre* « terreno incolto » non implica naturalmente la necessità di correggere; *senpres se 'n recorda* 67 (*senpre ss'en r.*), con recupero della *-s* avverbiale occitanica; *de l'enoia* 72 (*dol'e noia*), avvertendo il

---

(1) In « Atti d. R. Deput. di St. patria per le prov. d. Marche », ser. 3, I, f. 1 (1916), pp. 178-87.

(2) In « Arch. Rom. », V, 1921, pp. 55-70.

(3) Uso per il raffronto F. A. UGOLINI, *Testi antichi italiani*, Torino, 1942, a cui appartengono, salvo avviso contrario, le lezioni tra parentesi.

(4) Quanto a *mondase*, vedi qui la n. 1, p. 275, che conferma l'interpretazione del C.

(5) Il ms. ha *de g a*, la cui esatta lettura si deduce dal confronto con *cõngso* 66, già interpretato giustamente *conquiso*.

« semiprovenzalismo » *enoia*, pure a 75, e salvando così l'assieme sintattico (*q'el à gran doia / de l'enoia*).

Numerose le ottime congetture (o letture congetturali): *mal dir* 23 (ms. *mal de*, ma con *-e* discutibile); *cont[r]a* 26 (ms. *comta*) — le due correzioni sono complementari: le *lettre — de razon vil e f[a]osa* coincidono col *mal dir* precedente, *cont[r]a* il quale appunto il rimatore si pronuncia; tutta la strofa è così chiarita —; *f[a]osa* 26 (ms. *fosa*), e conseguente *c[a]osa* 27 (ms. *cosa*); *croia gente fela* 30 (ms. *croia gemer fela*); *s'er* 35 (ms. *fer*), con suggerita identificazione di *er* con l'avverbio provenzale; *pensé* 40 (ms. *pencsel*); *qe del mondo* 44 (ms. *ql el m.*); *anti* 59 (ms. *ami*), con notevole chiarificazione sintattica; *sent* 72 (ms. *sem*).

È anche attuata diversamente l'analisi metrica, in base alla quale la sirma vien considerata come composta d'un settenario e di due endecasillabi a rima interna, cioè $c(c_4)\ D(d_4)C$, invece che come una serie alterna di settenarî e quaternarî, cioè $c_7c_4d_7d_4c_7$.

Passando ora a testi a tradizione multipla, stazioneremo dapprima, inevitabilmente, in zona siciliana, perché, mentre il numero non alto dei testimoni ci permetterà di seguire in qualche punto l'opera dell'editore, l'importanza di questo territorio letterario e i problemi linguistici che gli si connettono gli hanno conferito da tempo un'importanza primaria nella nostra filologia.

Primo punto da osservare è quello dell'aspetto linguistico. Esclusi i noti testi tramandati dal Barbieri, è risaputo che la poesia siciliana ci è stata esclusivamente conservata da codici toscani, con succursali emiliane e venete, che derivano a loro volta da archétipi toscani. Se il valorizzarne i superstiti elementi originari è proposito ovvio, che rientra del resto sotto l'epigrafe di *lectio difficilior*, alquanti dubbî, e pericoli, presenta invece la decisione di proseguire, sullo slancio, sino ad una ritraduzione integrale. Ciò che si perde, abbandonandosi a quello slancio, è una coloritura linguistica resa comunque rispettabile dalla sua funzione di tramite unico a tutti gli influssi sulla nostra cultura duecentesca; ciò che si guadagna è un accostamento probabile nella media dei resultati ma fortemente ipotetico nei punti singoli a un linguaggio illustre in cui la soluzione di latinismi, provenzalismi ecc. nel solvente siciliano non può non aver conosciuto varietà di percentuali, a seconda dell'epoca, della cultura, degli argomenti dei rimatori — percentuali le cui cifre sono perdute per sempre. La decisione del C., metodicamente inattaccabile, è pertanto quella di adottare la forma « più siciliana che sia direttamente documentata nei canzonieri », segnalando esattamente in nota tutti i luoghi dove rime o metro od altro permettono di risalire addietro verso l'aspetto linguistico originario (1).

---

(1) Il tentativo di « ritradurre » i testi fu anche esperito, con minor fortuna, per i poeti bolognesi. In questo caso sono discutibili non solo le modalità e l'opportunità, come per i Siciliani, ma le premesse stesse dell'esercizio, essendo tutt'altro che appurato il fondo emiliano di questi poeti. Dette premesse sono vagliate finalmente nel volume del C.: « Da un lato, modesti sono i dati settentrionali oggettivamente rintracciabili nella lingua del Guinizzelli [...]. Dall'altro, per ciò che è metricamente o paleograficamente indifferente, i documenti consentono solo di ricostruire una koiné di fondo

Ma l'ampia raccolta di Siciliani qui presentata dal C. è altrettanto notevole per ciò che riguarda la *recensio*. I codici che ci trasmettono questo patrimonio sono i medesimi che contengono tutto il blocco della poesia lirica prestilnovistica, nonché, in ordine cronologico crescente, testi degli stessi stilnovisti. Questa edizione dei Siciliani fa dunque tesoro di un'esperienza totale dei rapporti dei codici: si pone, in altre parole, allo sbocco di una ricostruzione circostanziata della loro preistoria. Per ciò che riguarda i Siciliani, poi, il C. stesso aveva già portato innanzi una fittissima ed essenziale discussione (1), i cui risultati, con lievi modifiche, sono alla base della costituzione dei testi raccolti nel volume.

Baseremo l'esemplificazione sulle canzoni e sul « discordo » di Giacomo da Lentini, caposcuola, riferendoci come termine di paragone all'edizione del Langley (2), seguita con modifiche sporadiche dai successivi editori, e a quella recente del Panvini (3). Mentre il primo non compie alcun tentativo stemmatico se non per i codici recenziori, e si accontenta di seguire V, con ritocchi empirici, o in mancanza di questo L (buono invece l'apparato), il secondo parte da premesse recensorie, inficiate però, tra l'altro, dalla frequente ipotesi di contaminazioni (dalle quali i più antichi codici italiani di rime sembrano indenni), che naturalmente lascia eccessiva libertà al giudizio personale.

I. Tra le varianti della canzone pare difficile stanare veri errori. Il C. stesso, in *Quest.*, 390, si mostrava titubante a riconoscere come errore la mancanza di *al cor* al v. 24 in PVM, pur segnalando « che il cuore figura in tutte le altre stanze, e che nel verso precedente si legge *coralmente* ». Il Panv. poi (4) indicava come errori congiuntivi di PL(M) una variante adiafora (*che vive quando more* 7, contro *che vede che si more*) e una lezione plausibilissima (*avenire* 34, contro *invenire*; come nota il C., *avenire* « ripete intenzionalmente il verbo di 33, ma qui col valore di 'giungere, riuscire' »). Ora il C. decide per lo stemma L; P, VM, accettando l'attestazione, a carico di PVM, del v. 24, oltre che del v. 53 (mancanza di *lo* attualizzante in *e campan per lo getto*). Non mancano le controprove positive: infatti il C., dopo aver isolato nello stemma L, ne può accogliere lezioni ottime sinora escluse, come *Donqua mor'u viv'eo?* 9 (*Ordunqua moro eo* P *Adunque* [*Donqua* M] *morire eo* VM; *Adunque morire'*

---

toscano (e s'intenda siculo-toscano) quale fu certamente quella in cui venne mediata a Guido la cultura volgare », (II, 893). Tali i risultati di massima, che naturalmente accendono l'interesse per i dati settentrionali comunque reperibili; questo interesse trova soddisfazione nelle note, dove si rileva, per es., *dise* « dice » (II, 462, n. 33), forse pure a II, 470, n. 8; il gerundio in *-ando* per coniugazioni diverse dalla prima (II, 463, nn. 41-50 e 52); la -o caduca di *foco*, naturalmente in un caso isolato (II, 466, n. 38); *ottono* « ottone » (II, 468, n. 12); un probabile *geglio* « giglio » (II, 472, n. 8); *cò* « capo » (II, 479, n. 2), e così via.

(1) G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in « Atti d. Convegno Intern. di St. Fredericiani », Palermo, 1950, pp. 367-95.

(2) *The Poetry of Giacomo da Lentino*, ed. by E. F. Langley, Cambridge (Mass.) 1915.

(3) B. PANVINI, *La Scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi di Sicilia*, Firenze, 1955 (Bibl. dell'« Arch. Rom. », Ser. I, vol. 43).

(4) Stemma del Panv.: PL; V, con M contaminato tra V ed L.

eo Langley, *Dunqua moriraio eo* Panv.), *nente* 21, siciliano *nenti* (PVM ed edd. *neente*), *ingrana* 32 (*mi grana* o *grana* PVM e Langley; Panv. ha invece *ingrana*), *mentre non pò toccar lo suo sentore* 40 (dove VM, seguiti dal Langley, hanno *fintanto che non vene al suo s.* mentre P, seguito da Panv., dà una lez. che non ha senso); e sulla base dell'accordo LP può scegliere *fa* 45, contro *è*, oltre che *ma sì* 19, contro *così* di VM.

II. Stemma P; LV (1). I primi progressi avvengono in sede recensoria, ove si propugna giustamente la lez. di P, *come quello che crede / salvarsi per sua fede* 25-6, contro quella di LV, seguita da Langley e Panv., *sì com'om che si crede*, certo erronea dato il successivo *salvarsi* rimasto, oltre che in P, in V, mentre L avrà corretto congetturalmente *salvare* (2); si motivano geneticamente, attraverso l'accolta lez. di P, *ancor non veggia inante* 27, le lezioni di L e V (*ancor nonuadauante*; *ancor nona dauante*: tutte e due da * *non ued'auante*); si restaura brillantemente *e quando più lo 'nvoglia* [scil. lo foco], */allora arde più loco* 31-2, con richiamo *quando... allora* e *loco* « ivi », mentre l'ascendente di LV, indotto da *più*, ha scritto *quanto*, cui in seconda istanza L ha correlato *tanto* al posto di *allora* (fa il restauro a rovescio Panv., scrivendo *tando... quando*); si recupera *uno gran sospiro* 41, contro *un sospiro* degli altri codd., altrimenti compensato sillabicamente.

La definizione dello stemma giustifica una scelta già operata, ma empiricamente, dal Langley, e cioè *dipinsi una pintura* 20 di VP (*figura* L) e *guardo 'n quella figura* 23 pure di VP (*pintura* L), che riprende i concetti e l'ordine di 5-6 e 9 (*pinge / la simile pintura... porto la tua figura*) (3). Infine, l'isolamento di P permette di accoglierne lezioni attraenti o senz'altro superiori, come: *Com'om che pone mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura* 4-6 (*Com'omo che ten mente / in altra parte, e pinge* LV, Langley e Panv.); *O Deo, co' mi par forte* 13 (*E molto mi par forte* L *anzi m'asembra morte* V e Panv.) (4); *s'eo guardo, quando passo, / inver' voi, no mi giro, / bella, per risguardare* 37-9 (cioè, secondo C.: « l'amante guarda nascostamente (17), passa senza guardare (35), passa e guarda (*variatio* della situazione precedente) ma una sola volta »), dove le varr. di V (*Se voi siete.. per isguardare*) ed L (*S'i' colp'ò... per voi guardare*) suscitarono una serie di interpretazioni forzate; e di chiarire, attraverso la lez. di 51, tutto il periodo 49-51: *Non so se v'è contato / ch'eo lo faccia per arti, / che voi pur v'ascondete* (*che voi ve ne dolete* LV, certo *facilior*, eppure accolta da tutti gli editori) (5).

III. Stemma V; PCh. La scelta della tradizione PCh (tranne che a 24, 27, 29), porta come conseguenza, oltre ad *Ancor che mi siate*

---

(1) Stemma del Panv.: PL; V, con rapporti orizzontali tra P e V.

(2) Il C., *Quest.* 390, n. 38, riprende l'osservazione del Borgognoni che la lez. di P si ritrova (e ciò vale a conferma) nei vv. 35-6 di *In un gravoso affanno* (in VPCh, di Rinaldo secondo V).

(3) Il Panv. segue L.

(4) Anche il Langley, ma ingiustificatamente, segue P.

(5) È pure da ricordare che il C. accoglie la ricostruzione congetturale del Gaspary, zo ch'eo *no* dico, non piaciuta al Panv.

altera 4 (*Si mi sete tanto a.* V Langley Panv.), *Però* 21 (*A ciò* V Langley Panv.), *aspetto* 28 (*spero* V Langley Panv.), *mi siate* 32 (*siate* V Langley, non Panv.), *e posto a grave* 42 (*e pregio à grave* V Langley, non Panv.), *Fina donna* 43 (*Donna mia* V Langley Panv.) (1), l'ottima lezione *nodruto ed insegnato* 40, con la coppia di provenzalismi (da *noirit* e *ensenhat*), contro *né dritto ed insegnato* di V (che ha però *diritto*), seguito da Langley e Panv.

IV. Stemma L; VP, d'accordo col Santangelo (2). L'isolamento e la superiorità di L permettono al Sant. e al C. di accoglierne una serie di lezioni tutte scartate dal Langley: *tornano la loro discaunoscenza / a la credenza — de lo benvogliente* 11-12 (*tornano di lor d. / a la c. — di lor benvolente* VP); *di far plagenza — penza, poi si pente* 18 (*di piacer pença — assai, poi ke si pente* P *di ben fare penza — e poi si p.* V); *se per soffrir* 22 (*se per mi' amor* VP); *Si lungiamente — orgoglio m'ha in bailia* 37 (*già lungiamente* VP). Il C. è però più sistematico nel rispetto di L: *tant'è* 5 (*ma sì è* VP Sant.); *E voi che sete* 33 (*Voi so che sete* V *Ma se voi sete* P Sant.). Già nel Sant. è il recupero di *cordoglienza* 1 da P (*al cor doglienza* LV, seguiti dal Langley) (3).

Le principali novità dell'edizione continiana sono, qui, le giustificazioni a 15, *ch'eo non vorria da voi, donna, sembranza* (« dimostrazione, pura apparenza »), dove il rifiuto del *bella* di V solo era parso al Sant. richiedere un ritocco (*a semblanza*), e a 32, *che dismisura contr'a umilïanza,* sulla base del prov. *desmezurar* « eccedere » (*ch'è dismisura* Sant.; *che si smisura* [*misura* P] VP Langley), e la bellissima ricostruzione del v. 40, *chi sofra vince e compra ogni tardanza* (*chisofra conpie e uincie ogni tardansa,* corretto *chi sofra e uincie conpie* L *se sofera sgombra e vince ogne tardanza* V *ki sofra uince e sconpra one acordança* P), fondata sul valore potenziale, se non indicativo, di *soffra,* e sulla congettura *compra* « riscatta », che « rende conto di *conpie* (L) e di *scompra* o *sgombra* (P. V) », dove il Langley aveva scritto: *chi sofra sgombra e vince ogne tardanza,* e il Sant.: *chi soffre acompie e vince onni atardanza.*

V. Stemma LV; PV_2. Di questa canzone il C. s'era già precedentemente occupato (4), ed un confronto tra le sue due edizioni può riuscire assai istruttivo. Già nell'articolo veniva dimostrata la complessiva superiorità di lezione di PV_2 (ossequio alle norme delle *coblas capfinidas* a 10,... *sofferente. // Sofferente seraggio...,* contro ... *sofferente. // Poi sofferente sono...* di LV; esatta forma siciliana *conventi* a 27-8, contro *convente* e *convento* di LV; lez. di 36, *ch'eo la cangi per altra,* contro *inver' di voi per altra* di LV, con un *voi* non giustificato dal contesto) Aggiungeva però il C.: « questa

---

(1) *Fina donna,* come già nota il C., è pure ai vv. 30 e 32.

(2) S. SANTANGELO, *La canzone « Ben m'è venuto » e la politica remissiva di Federico II* [1947], ora in *Saggi critici,* Modena, 1959 (Ist. di filol. rom. d. Univ. di Roma, Studi e testi), pp. 191-209, seguito per lo più da Panv.

(3) Necessario seguire L a 23 (*torna in pïetanza*), come già fece il Langley, nonostante il parere contrario del Sant.

(4) G. CONTINI, *Le rime di Guido delle Colonne,* in « Boll. d. Centro di st. filol. e ling. sicil. », II, 1954, pp. 178-203.

nostra recensione si mantiene ipotetica, perché guasti comuni sono fuori di dubbio »; e ancora: « il complesso del contesto resta colpito da una suspicione di dubbio ». Si deve infatti aggiungere che la dicotomia dello stemma è qui nettissima: la fedeltà alla lezione di un ramo è, tranne nei luoghi indicati, convenzionale. I mutamenti apportati ora al suo testo dal C. rappresentano appunto una serie di motivate infedeltà al ramo PV_2 a favore dell'altro: *membrando* 20 (*pensando* PV_2), « che accentua il legame con la stanza precedente (*membranza* 17) »; *poi valimento — no 'm dà, ma pesanza* 26 (*né valimento — no mi dea far p.* PV_2). Il mutamento più importante è però quello apportato alla stanza iv, in cui secondo PV_2 la donna dichiara di amare un altro (*e* [la donna] *dice che altra parte ha sua 'ntendanza, / ciò so veracemente. / Non sente — lo meo cor tal fallimento* 32-4), mentre secondo LV, seguìti ora dal C., è il poeta che viene accusato dalla donna di infedeltà (*e dice che altra parte ho mia 'ntendanza, / ciò so veracemente. / Non sente — la meo cor tal fallimento*) (1). Un'ultima osservazione: ai vv. 11-12, dove ambedue le lezioni concorrenti sono ipometre (*di bon core e di pura leanza / la servo* PV_2 *di bon core l'amo e co' leanza / e servo* L) (2), il C., seguendo PV_2, integra *bon*[*o*], segnalando peraltro il conciero del Panv. *di bon cor l'amo e co' pura leanza / e servo*; ci pare che la lez. del C., legando i complementi avverbiali del v. 10 a *la servo*, sia *difficilior*, e perciò preferibile.

VI. È solo in V, che l'attribuisce al Notaio (insussistenti le ragioni, del Trucchi e del Panv., per ascrivere la canzone a Ruggieri d'Amici). La difficoltà maggiore di questo testo consiste nella distinzione delle battute dialogiche (la quale ha suggerito in alcuni punti di mutare i pronomi personali e possessivi: il C. mantiene *suo'* a 9, segnalando però la possibilità di correggere *tuo'*; e muta, con gli altri editori escluso Panv., *mi* in *ti* a 13). Per i vv. 18-20 il C. segnala in nota una spiegazione sintattica che permetterebbe di attribuirli ancora alla donna, come pare preferibile; quanto ai vv. 35-6, noi li metteremmo, col Panv., in bocca alla donna (*... io non ti falliraggio... — Ed io sì t'ameraggio...*) (3).

VII. È il noto « discordo », sul quale esiste un'ampia bibliografia. Noi ci accontenteremo di confrontare l'edizione continiana con l'ultima del Santangelo (4), che oltre ad essere senza dubbio molto migliore delle precedenti, tiene conto delle proposte più plausibili avanzate nelle altre (5).

---

(1) Ne viene cambiato il valore del v. 34, da « Il mio cuore non tien conto di questa mancanza di fede » a « Il mio cuore non s'ispira a simile fallacia ». Ci domandiamo però se, accettando la seconda versione, non sarebbe meglio legare *ciò so veracemente* a quanto segue, invece che a quanto precede (« Io [invece] so in verità che il mio cuore non s'ispira a simile fallacia »), come già fecero i precedenti editori.

(2) In V mancano i primi 12 versi per caduta di fogli.

(3) Ignoriamo se *coninzamento* 1 rappresenti correzione o miglior lettura del codice; l'edizione diplomatica porta *coninciamento*.

(4) S. SANTANGELO, *Il discordo del Notaro Giacomo da Lentini* [1924-57], in *Saggi critici* cit., pp. 211-34; per la numerazione dei versi seguiamo il C. anche riferendoci al testo del Sant.

(5) Dal Sant. il C. accoglie molte buone correzioni, come ai vv. 13, 40, 74, 80, ecc.

Va premesso che i due codici, V ed L, non si prestano alla consueta mansione di controllo reciproco, ed anzi tramandano un testo pressoché uguale. Inoltre, la variazione continua dello schema metrico aggiunge alle oscurità testuali i dubbi provocati dai sicuri guasti di struttura. Si può dire insomma che la situazione testuale e quella metrica invece di cooperare a vicenda per attenuare le reciproche difficoltà, queste difficoltà accavalcano e moltiplicano. Per questo il C., ove le modifiche richieste da un'eventuale ortopedia metrica risultino troppo azzardate, preferisce attenersi alla lezione dei mss. (1): lasciando così immutata la divisione dei periodi (il Sant. ne introduce di nuovi a partire dai vv. 7, 88, 144, 171), non intervenendo, salvo il riconoscimento dell'evidente rima a 130, su quelli (ix, x), o su quelle loro parti (vv. 175-7), la cui struttura originaria è ormai deflagrata e non accettando la proposta di vedere rime interne ai vv. 136-7 e 167-8 (2).

Viceversa l'analisi metrica viene perseguita brillantemente, là dove i dati di fatto sono sufficienti, ponendosi come principale condizione per l'accoppiamento degli emistichî in versi lunghi la possibilità di sinalefe (di qui le differenze dal Sant.: periodo ii, Cont. $a_5a_5a_5b_5$, $b_5c_6c_5d_6$ e così via, mentre Sant., $a_5a_5a_5b_5$, (b_5) C (c_5) D; periodo iii, Cont. $a_5b_6c_5$, e così via, mentre Sant. $(a_5)Bc_5$; periodo iv, Cont. $a_5a_6b_6(c_5)d_8$, e così via, mentre Sant. $(a_5)Ab_6$ (c_5) d_8).

Passando alle vere e proprie lezioni, si possono raggruppare le nostre note sotto le rubriche di conservazione e innovazione.

Il C. conserva, a differenza del Sant., la lezione dei codici a 62, *m'hai* (3), contro *l'hai*, tutt'altro che necessario; 111, *si c'a voi piaccia* (*sin c'a vui p.* Sant.), dato l'uso di *si* dopo negativa ricordato in nota; a 126 e dintorni, *C'altre parole / non vole, / ma dole / de li parlamenti / de la genti: / non consenti / né che parli né che dolenti*, facendo come soggetto implicito la donna (secondo il Sant. il soggetto sarebbe il cuore citato al v. 121, e ciò comporta, con diversa interpunzione, la correzione *ch'a la genti*); a 134, *somo*, spiegato « siamo » — « Non è più forma siciliana, ma è ancora attestata in Basilicata e Calabria » —, mentre Sant. corregge *fomo*; a 141, *fra dormentare*, spiegato « durante il sonno » (Sant. *'n dormentare*); inoltre a 110, *ch'i' mi sto e non canto*, con menzione in nota del ritocco razionalistico del Sant., *in un canto*. Si può aggiungere sotto questa rubrica l'accettazione, da V, della rima *salda*: *Isalda* 38-9 (*salda*: *Isolda* L), col vantaggio di un chiaro *salda* « cicatrizza », e del *difficilior Isalda*, mentre il Sant. correggeva *solda*: *Isolda*, in-

(1) In nota naturalmente si avanzano o si segnalano le proposte più attendibili di correzioni: v. note a 129, 131, 133, 151, 156. Avvertiamo qui che la correzione di *vegna* 151 in [*chiti*] del Sant. è giustificata solo dallo sforzo di riassestare lo schema delle rime.

(2) A 136 i codd. non segnano rima interna, che inoltre richiede, per essere ottenuta, un ritocco (*ora* per *or*); a 137 la segna solo V che, guarda caso, non ha rima (*or* — *anchera*); a 167-8 i codd. non segnano rima interna, né la propongono il Sant. e i migliori editori. Nemmeno è accettata dal C., a ragione, la rima interna dopo *così* a 64, che oltre a non essere indicata nei mss. contrasta con lo schema generale.

(3) Pure in Panv.

vero col robusto puntello dell'anonimo *Donna, vostre belleze* (in P, 107 d), che ha le rime *Isocta*: *solda*, e di Filippo da Messina, *Ahi siri Deo* (in L, 412), che ha le rime *Isolda*: *solda*, proprio con la frase *lo meo male solda* (1). Ovvio poi che il C. non abbia seguito il Sant., nonché nella ritraduzione in siciliano, nei fitti ritocchi linguistici uniformatori, per cui Sant. scrive *eo* per *io* 15, 72, 86, 100, 110, 148, 151, 166; *meo* per *mio* e *mi'* 65, 73, 121; *ni* per *né* 120, 128; *mi* per *me* 172; *site* per *siete* 85; *vui* per *voi* 7, 12, 13, 16, 24, 32, 75, 85, 111, 138, 154, 161, 172; *como* per *come* 29, 175; *fazo, solazo, plazo* per *faccio, solaccio, piaccio* 86; *lassare* per *lasciare* 130; *place* e *plazo* per *piace* e *piaccio* 69, 86; *plu* per *più* 85, 91; e, con spiegazione anche morfologica, *da* per *dal* 1, 34, 35 e *de* per *del* 109.

Sotto la rubrica: innovazioni, segnaleremo le congetture e le interpretazioni nuove del C.: *e non viverï 'a — tormenti* 18 (*e non viveria. esti tormenti* [*este tormente* V] mss.; *e non viveria — a sti tormenti* Sant.); *Dal vostro lato / [tanto] allungato* 35-6 ([*stando*] Sant.); *Hoi tu, meo core, / perché non ti more? / ... / perché [cor]doli — così?* 52-5 (*per[ò] che dogli[o]* Sant.), con un ingegnoso ricorso a *cordolere*, usato anche altrove da Giacomo (2), che, con un movimento affettivo molto vivace e verisimile, anticipa il *cordoglio* che è in questa stanza al v. 62; *la fresca cera* 60 (*ca la f. c.* mss.; *ca Fresca-ciera* Sant.), con causalità implicita — peccato solo dover sacrificare il sic. *ca* —; *di persona — no'm ragiona, / né parlo né dico* 66-7 (*Di null'altra persona. non mi ragiona. né parla né dicon* mss.; *Di persone, — ni ragione / ni parlo, ni dico* Sant.), salvando, nella forma enclitica provenzaleggiante, il pronome personale — e mantenendo il significato più comune di *ragione* —, come pure a 94-5 *e no'm porta — amor che [s]porta / e tira a ogne freno* (*E non mi porta. amore che porta. e tira ad ogne freno* mss.; *Non mi porta — amor che porta / e tira ogne frino* Sant.), dove va pure notata la congettura *[s]porta* (3), ispirata da Guido delle Colonne, V, 62; *di voi amor mi piace* 69 (*amore di voi mi piace* mss.; *amore mi place* Sant.); *Sì m'è dura — [la] scura — figura* 76 ([*m'è*] *scura* Sant.); *gli occhi avere — e vedere — e volere / altro non disio* 78-9 (come in V; *con gli occhi* L; *c'occhi* Sant.), ove si considera la proposizione come «consecutiva non introdotta da congiunzione»; eliminazione, come glossa, del verso dopo 89, *la vostra benvolenza*; *de la [ri]veduta* 105 (*de la [mia] veduta* Sant.); *Per quant'ag[g]io di gioia, /tant'ag[g]io mala noia* 158-9 (*di mala* mss.; Sant. evita l'ipermetria scrivendo *aio*); *Cantando [fui g]a[ud]ivo, / or vivo pur pensivo* 162-3 (*cantando aiuo. in gioia or vivo. pur pensivo* mss.; *Cantando in gioia vivo, / or vivo pur pensivo* Sant.), dove la necessaria contrapposizione, che già il Sant. cercava di estrarre dal contesto

---

(1) Il Sant. muta in *a* la *ed* dei mss. (Tristano *ed* Isolda / non amai sì forte), che il C. invece elimina. Infatti la *ed* rappresenta più facilmente un tentativo di salvare il senso compromesso dall'errore *amai* per *amau*, che non un travestimento di una *a* «siciliana».

(2) Nella canz. *Amando lungiamente*, v. 23 (in Panv., pp. 59-63). Sempre su questa base una bellissima congettura, *corgaudente*, per Guido delle Colonne, II, 57 (I, 101).

(3) Anche nel Sansone, ma con valore differente.

(spiegato: « un momento son lieto nel cantare il mio amore, e poi ridivento pensieroso »), viene portata più decisamente sull'asse temporale, come implica *l'or*; [*de*] *gli occhi* 168 ([*per*] *gli occhi* Sant.). Al v. 95, invece, la correzione viene soltanto proposta in nota.

IV. *Commento*. Le note ad ogni composizione sono precedute, come s'è detto, da una precisa analisi metrica; anche, trattandosi di testi dialettali, da una descrizione essenziale dei caratteri linguistici del testo (la serie di questi compatti paragrafi, integrata con le discussioni contenute nei « cappelli », costituisce una sintesi delle più aggiornate conoscenze sull'Italia dialettale del Duecento, e sarà dunque un punto di riferimento obbligato per ogni ricerca analoga). Il commento è anzitutto esplicativo: « traduzioni » o parafrasi molto precise; poi linguistico: precisazioni di elementi dialettali, provenzalismi e francesismi, etimologie (se costituenti proposte nuove), spiegazioni sintattiche, con la massima attenzione alla persistenza o alla genesi di tradizioni stilistico-linguistiche: insomma una storia immanente del linguaggio poetico italiano sino a Dante.

Ampliamento indispensabile ai limiti di un'annotazione letterale è costituito dalle notizie e dalle puntualizzazioni (naturalmente tanto più ricche quanto più ci si avvicini all'area stilnovistica o si proceda al suo interno) sul contenuto ideologico e filosofico delle poesie. Segnaleremo a questo proposito le note alle principali canzoni-manifesto, come *Al cor gentil* (II, 460 sgg.) e *Donna me prega* (II, 522 sgg.), perché in esse viene individuata e precisata la convergenza o la sovrapposizione di motivi teoretici e motivi di poetica (o poetici).

La struttura del commento si adegua, beninteso, alle particolarità e ai particolari problemi di ogni testo: spiccano per esempio nel volume le note a Jacopone da Todi, perché l'analisi, dovendo, non rilevare usi eccezionali, o magari eterodossi, delle consuetudini sintattiche, ma dipanare i grovigli prodotti da un atteggiamento antisintattico, irrazionale, impulsivo, perviene a descrivere, nei risultati, gli stessi atteggiamenti mentali del poeta. Questo esempio limite ci serve per illustrare l'ironico rifiuto del C. ai « voli » (I, xiii): egli si è attenuto cioè al dato positivo della lettera, ma traendone tutto ciò che essa contiene o implica. Così se mancano, nelle note, le osservazioni che tempo fa si chiamavano estetiche, nulla è trascurato delle eleganze o degli artifici retorici, dei richiami formali e contenutistici, e così via: « lettera » è stata insomma intesa, oltre che come blocco di valori grammaticali, semantici, stilistici, come significato sintetico di ogni composizione, o anzi di ogni personalità di scrittore (1).

---

(1) Qualche infima osservazione o integrazione. I vv. 8-9 del Ritmo cassinese (I, 9), vengono illuminati (è proprio il caso), conforme a quanto suggerivamo in questo « Giornale », 134, 1957, p. 475, n. 4, dai vv. 19-20 della canz. *A pena pare* di Jacopo Mostacci (I, 142): « e sì come candela si rischiare / prendendo foco e dona altrui vedere ». I vv. 234-5 del Sant'Alessio, *De la syrica sua resplendente / non plaitava unquamente*, si potrebbero interpretare «non teneva alcun conto, non si preoccupava » (cfr. Maria di Francia, *Lanval* 540: « Unkes des muls nul plait ne tindrent »). Al v. 11 della canz. *Se l'alta disclezion* di Chiaro, spiegheremmo *quando v'adrizzate a mia quintana* « perché mi prendete come bersaglio ».

Erano escluse da un commento siffatto le indicazioni di fonti, sulle quali però i « cappelli » offrono le notizie meglio accertate (1), non senza la giunta di qualche gradita sorpresa, come l'accostamento dei vv. 215-34 del *Libro* di Uguccione alle preghiere di Carlomagno nella versione assonanzata franco-veneta (V_4) della *Chanson de Roland* (I, 598). Tali notizie non esauriscono certo tutte le possibilità di ricerca, specie per i componimenti che si collegano a temi di grande circolazione mediolatina e romanza: sicché è da sperare che ora, sui testi filologicamente genuini che il volume presenta, vengano avviate quelle indagini comparatistiche sinora scarsamente coltivate fra noi. Sarà allora lecito intravvedere, agli estremi e nel sottofondo delle linee maestre del commercio culturale italiano, collegamenti transalpini o tracciati mediolatini (2).

V. *Indici*. Nell'ordine, s'incontra: *Indice alfabetico degli autori e dei testi anonimi*; *Indice dei capoversi*; *Indice dei nomi contenuti nei testi*; *Indice dei nomi e dei titoli contenuti nel commento*; *Indice topografico dei manoscritti citati nella Nota ai testi*. Un glossario-concordanza completo del volume è in preparazione ad opera di uno dei collaboratori.

Questa nostra analisi, grigia e priva di originalità, è comunque sufficiente per poter concludere senza sospetto di enfasi, sulla base dell'esemplificazione tratta da settori-campione, che il volume del C. costituisce il maggior contributo alla filologia italiana degli ultimi decenni; sta ora alla filologia italiana di trarne stimolo per nuove ricerche guardando al metodo, alla dedizione, all'imparzialità del curatore come a un modello, oltre che scientifico, morale.

CESARE SEGRE.

---

(1) Si potevano però indicare, per il *Favolello*, i raffronti già convincentemente proposti con l'*Amicitia* di Boncompagno: v. *Amicitia* di Maestro Boncompagno di Signa, a cura di Sarina Nathan, Roma 1909 (Soc. Filol. Rom.), pp. 35 sgg.

(2) A titolo di esempio. La definizione del *Tesoretto* dovrebbe tener conto di una struttura che deriva nelle grandi linee dal *De planctu Naturae* di Alano da Lilla (incontro dell'autore con la Natura e descrizione delle sue opere; insegnamenti della Natura; incontro e descrizione delle Virtù ecc.), atteggiato però secondo la moda romanza del *Roman de la Rose* (da cui l'ispirazione cortese, non ben fusa ancora con la meno mondana moralizzazione), non senza l'incameramento del motivo « viaggio d'istruzione », che poco dopo avrebbero accolto Bono Giamboni e Dante; e di un connettivo didattico in cui il contenuto retorico-contemplativo del modello latino è rinnovato secondo le aspirazioni pedagogiche ed enciclopediche del Duecento volgare italiano. In questa prospettiva la descrizione della Natura in *Tesoretto* 248 sgg. può certo esser confrontata utilmente con lo « schema descrittivo convenzionale di bellezza femminile (quella di Isotta in bocca a Tristano) » riportato dal *Tresor* III, 13, 11, e con quelli citati nel famoso libretto del Renier, ma con l'aggiunta che descrizioni siffatte erano già state trasferite a personificazioni come le Virtù o, appunto, la Natura, dai predecessori di Brunetto, e in particolare proprio da Alano; e l'ossimoro *mondo non-mondo*, *Tesoretto* 2457-8, certo da connettere, per la forma, con l'uso guittoniano, è però da collegare direttamente col *mundus immundus* dei moralisti in latino.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

SALVATORE BATTAGLIA. — *Grande Dizionario della lingua italiana.* — I. A-Balb. — Unione tipografico-editrice. Torino, 1961. In-4°, pp. VIII-952. (A parte l'*Indice degli autori citati nel primo volume,* in-4°, come il *Dizionario,* di pp. 56 più 2 di « abbreviazioni »).

Circa 25 anni or sono l'Utet si propose di ristampare in edizione « corretta e aggiornata » il Tommaseo-Bellini e offerse l'incarico della rielaborazione allo Schiaffini e a chi scrive queste righe. Accettammo non senza esitazioni, consci delle gravi difficoltà che si sarebbero dovute superare, ma confortati d'altra parte dall'accondiscendenza della Casa editrice alle nostre richieste e dall'appoggio liberalmente accordatoci dalla Crusca, presieduta allora da Guido Mazzoni, e da una schiera di valenti collaboratori. Ci mettemmo all'opera, e toccò a me, che risiedevo a Torino, di organizzare, d'accordo s'intende con lo Schiaffini, il lavoro di revisione e redazione. Nei locali messi a nostra disposizione dall'Utet avevamo già riuniti i libri necessari e ordinate le schede che ci pervenivano dai collaboratori (e si contavano già a parecchie migliaia), quando scoppiò la guerra. Parve opportuno mettere in salvo libri e schede dal pericolo dei bombardamenti. Trasportammo tutto, come aveva consigliato l'amico Verde, amministratore dell'Utet, negli scantinati del palazzo della Casa editrice, ma il destino volle che non solo il palazzo non sfuggisse agli attacchi aerei, ma che una delle prime bombe, infilato un montacarichi, andasse a scoppiare negli scantinati, distruggendo tutti i nostri libri, tutto il nostro lavoro. Cessata la guerra, tutto era da rifare. Intatta era rimasta solo la buona volontà della Casa editrice; dei collaboratori non pochi non se la sentivano di rifare gli spogli distrutti (per es. del Vico, dell'Alfieri, del Baretti, del Foscolo, del Carducci, del Pascoli, del Fogazzaro, del Croce); io stesso m'ero convinto che conveniva fare un nuovo vocabolario (quello dell'Accademia d'Italia, il cui primo volume [A - C] era uscito nel 1941, a parte ogni altra considerazione, si doveva ritenere morto con l'Accademia) piuttosto che rifare il Tommaseo, di tanto spiccato carattere personale. La nuova impresa era meglio lasciarla a studiosi più giovani, e io me ne ritrassi. Schiaffini, tanto più giovane di me, rimase per qualche tempo ancora sulla breccia, ma, preso da altri impegni, finì col ritrarsene anche lui. L'Utet, sempre ferma nel suo proposito di pubblicare

un nuovo vocabolario (anche se non più un nuovo Tommaseo), dovette — non senza consigliarsi con noi — cercare un altro compilatore e si accordò finalmente col Battaglia. Eravamo, se non erro, nel 1950. (*G. V.*).

Battaglia si accinse all'opera con suoi alunni dell'Università di Napoli, ma incontrò non poche difficoltà, che rallentarono il lavoro. Per accelerarlo si pensò di istituire presso l'Utet un apposito ufficio del Dizionario, che eseguisse e ordinasse gli spogli (a Napoli erano stati fatti solo quelli della lettera A), e fu idea felice, specie dopo che a capo di questo ufficio, divenuto Redazione del Dizionario, fu messo Giorgio Bàrberi Squarotti, che già lavorava all'Utet per il Grande Dizionario Enciclopedico. « Alla sua intelligenza e al suo zelo », al valore e all'impegno dei redattori e collaboratori da lui diretti si deve, come scrive il Battaglia, se l'opera non solo è ormai bene avviata, ma recentemente è potuto uscire il primo degli 8 volumi del *Grande Dizionario della lingua italiana*, comprendente la lettera A e la B sino a *Balbuzzire*.

Quali siano i requisiti di « un vocabolario che intenda rievocare il nostro patrimonio lessicale e documentare la sua storia secolare », bene dice nella *Presentazione* il Battaglia, fissandoli in 7 punti: « La qualità della definizione, che deve risultare perspicua e caratterizzante... »; « l'eventuale distinzione dei significati nell'impiego della stessa voce al fine di seguire e specificare le sue trasmigrazioni... »; « l'accertamento della più antica testimonianza in base ai testi noti... »; « l'indole e la dovizia delle citazioni d'autori attraverso le quali il vocabolo ritroverà la sua reale esistenza per sentirsi rivivere e ripalpitare di attualità nel corpo dell'espressione... »; « la compiutezza della citazione affinchè non si limiti a registrare il vocabolo schematicamente e mutilandone gli echi, ma lo si possa proiettare su un ampio sfondo... », « la continuità cronologica delle testimonianze letterarie... »; « il commento etimologico destinato a rievocare sobriamente la preistoria del vocabolo, i centri della sua provenienza... e soprattutto i segni della civiltà comune italiana ed europea che ne avallano ed accompagnano la storia ». Non è possibile non consentire con lui su questi criteri o disconoscere che ad essi il presente Dizionario non si sia ispirato, anche se modestamente il Battaglia stesso riconosca che queste da lui enunciate sono « aspirazioni, ideali e paradigmatiche », tenute presenti da lui e dai collaboratori, ma non sempre o non del tutto soddisfatte. Certo il Dizionario appare ricchissimo; buone le definizioni, scelti con molto garbo gli esempi, forse più secco del previsto il commento etimologico. Colpisce come una caratteristica e per molti rispetti un pregio dell'opera la parte che fra gli esempi hanno passi di scrittori del nostro secolo, tutti, secondo il criterio fissato dal Battaglia, di una certa ampiezza e compiutezza: così questo Dizionario è, a parte le testimonianze arrecate sulla lingua del passato, il più informato e istruttivo sulla lingua letteraria del Novecento, documentata in una vera e propria antologia di poeti e scrittori contemporanei, maggiori e minori, più anziani e recenti e recentissimi. Ne viene oltre l'istruzione che se ne ricava per la storia

della nostra lingua e l'invito a particolari ricerche, il diletto di una lettura quale non ci si attendeva da un'opera di questa sorta. Vero è che questa stessa abbondanza, anzi sovrabbondanza può far sorgere qualche dubbio: un'esemplificazione così copiosa, non giustificata talora da varietà di accezioni né da particolari usi stilistici era veramente necessaria in un dizionario, e non si sono lasciati forse trasportare il direttore e i suoi collaboratori da un loro gusto personale, al di là delle esigenze lessicografiche a loro ben chiare? Non si comprende ad esempio come voci quali « alga » o « bacca » debbano avere una esemplificazione così ricca: né d'altra parte perché voci come « atomico » debbono essere documentate da una citazione non certo peregrina né personale di Bonaventura Tecchi (« Stoccolma era un importante centro di studi atomici ») o « la bomba atomica » da un verso, anzi da più versi di Corrado Govoni, e un « attacco atomico » da quattro righe di Dino Buzzati. Si rimane poi perplessi per l'assenza, fra tanti scrittori in versi e in prosa chiamati a documentare la lingua del Novecento, di critici, politici, economisti, scienziati: non mancano Croce e Gentile, mancano altri filosofi, e mancano critici come Attilio Momigliano, Francesco Flora, Luigi Russo, Giuseppe De Robertis e dello stesso Croce tutti gli scritti di critica letteraria: senza dubbio per un proposito deliberato, non già di escludere questa o quella persona, ma forme di espressione linguistica che son sembrate meno degne d'interesse di scritture d'arte. Significativo è, come risulta dall'*Indice degli autori citati nel primo volume*, che di Piero Pancrazi siano citati *Donne e buoi* e *L'Esopo moderno* e non i volumi del critico, così come di G. A. Borgese tutte le opere di prosa narrativa o di poesia e non quelle critiche, il cui linguaggio pure ha avuto risonanza e certa efficacia (a lui risale, come si sa, il termine di « crepuscolare »). Manca anche fra i critici il nome di Gianfranco Contini, il cui particolare gusto espressivo è ben noto e di cui sarebbe stato possibile dare più di un esempio di quelle « trasmigrazioni di vocaboli da un ambito culturale o sociale o tecnico ad un altro affine o diverso », per usare le parole del Battaglia. E mancano i critici d'arte, il cui linguaggio sia nel loro ambito specifico che in quelli affini ha avuto nel nostro tempo un particolare sviluppo: basti ricordare Lionello Venturi e Roberto Longhi. Per questo chi volesse rendersi conto di certi usi propri ai critici contemporanei, poniamo del termine « arte allusiva », cercherebbe invano qui la citazione dell'articolo di Giorgio Pasquali, che così s'intitola e a cui si deve la fortuna di quella voce, mentre troverebbe citazioni di Palazzeschi, di C. E. Gadda, di Alvaro, di Tecchi, di Sinisgalli, di Calvino, che nulla gli gioverebbero a tal fine e che non sembrano tutte di particolare utilità al lessicografo. Né soltanto critici o filologi del nostro tempo sono stati trascurati — e fra gli altri un Marchesi e un Valgimigli non certo inferiori per vigore di stile a qualcuno dei citati, — ma anche altri di generazioni anteriori, importanti per il contributo dato alla loro disciplina e ad un tempo dotati di loro particolari virtù di scrittori, un Ascoli, un D'Ovidio, un Parodi, per fare soltanto qualche nome.

Lo stesso discorso dovrebbe essere ripetuto per gli storici, per i politici, gli economisti, gli scienziati, così scarsamente rappresentati in contrasto coi criteri seguiti per i secoli passati: ci si chiede, sempre avendo dinanzi l'*Indice*, perchè tra le opere spogliate figurano tutte quelle del matematico Guido Grandi (1671-1742): *Elementi geometrici, Instituzioni di aritmetica pratica, Instituzioni geometriche* ecc., e non scritti di scienziati dell'ultimo Ottocento o del secolo nostro, e ancora perché politici e giornalisti, che pure esercitarono un'efficacia indubbia sulla nostra lingua non figurano, o figurino soltanto come eccezioni. Un'eccezione è Piero Gobetti: ma Antonio Gramsci figura soltanto per le *Lettere dal carcere*; e Luigi Einaudi (forse omaggio all'alta carica ricoperta?) per lo *Scrittoio del presidente* e non per l'amplissima opera dell'economista, del polemista, del divulgatore di concetti economici, svolta per un sessantennio per un pubblico vastissimo di lettori. Altre lacune si spiegano forse con l'essere questo l'*Indice* degli autori citati nel primo volume: altri autori qui tralasciati compariranno nei volumi seguenti — e tra questi potrà essere Augusto Monti (1), la cui assenza fra tanti scrittori contemporanei può sorprendere, anche per l'uso interessante di certe voci o locuzioni d'origine regionale (e così per ragioni analoghe Rocco Scotellaro (2)) —: ma si è creduto di dover segnalare quelle altre più gravi lacune in quanto non sembrano casuali e limitate a questo volume.

Ma quest'*Indice* è già certo di per sé documento dell'amplissima preparazione e della saldezza dei fondamenti dell'opera, e molto ricco e solitamente bene informato quanto alle edizioni. Sorprende, anche per quanto scrive il Battaglia dei repertori lessicali, la scarsezza delle indicazioni relative. Vi trovi per es. l'Arlia, il Fanfani (3), Paolo Monelli (4), il Tommaseo, non il Messina (5), Angelico Prati (6), lo Jacono (7): e sono omessi, crediamo di proposito, i vocabolari etimologici e le monografie per es., di Junker (8), Heinimann (9), Rüegg (10). Rilevabile il singolare *lapsus* in cui si è incorsi nel caso del Baretti, del quale si cita « l'*Epistolario*, a cura di L. Piccioni, 2 voll. Bari, 1936 (composte nel 1762-1763; I ed. integrale, 1769) », confondendo l'*Epistolario* propriamente detto, edito infatti dal Piccioni in quell'anno nella collana *Scrittori d'Italia* con le *Lettere familiari a' suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, pubblicate dall'autore nel 1762-63 (il Piccioni ristampò quest'opera nel

---

(1) *Tradimento e fedeltà*, Torino, 1959.
(2) *Contadini del Sud*, Bari, 1955 e le poesie.
(3) *Una casa fiorentina da vendere*, Firenze, 1868.
(4) *Barbaro dominio*, Milano, 1921.
(5) *Parole al vaglio*, Roma, 1954.
(6) *Prontuario di parole moderne*, Roma, 1952. — *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi*, Pisa, 1940. Ma non so fino a che punto saranno accolte voci gergali (per le quali sono da vedere anche i saggi dell'Ageno).
(7) *Dizionario di esotismi*, Firenze, 1939.
(8) *Wachstum und Wandlungen im neuesten italienischen Wortschatz*, Erlangen, 1955.
(9) *Wort- und Bedeutungsentlehnung durch die ital. Tagespresse im I Welt-Krieg* (1914-1919), Bern 1946 (*Romanica Helvetica*, vol. 24).
(10) *Zur Wortgeographie der italienischen Umgangssprache*, Köln, 1956.

1941, Torino, Società Subalpina Editrice) e rielaborate e compiute non già in italiano ma in inglese nell'opera *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France* (London, 1770). Ci si chiede poi perché del Berchet non si citi, dopo il volume delle *Poesie* a cura del Bellorini, quello delle *Prose*, nella stessa collana laterziana, citando invece soltanto gli articoli del *Conciliatore*, e ancora perché si sia sentito il bisogno di aggiungere la citazione di un'antologia come quella di L. Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, quando già si era citata l'edizione integrale; superflua in questo caso la citazione, discutibile altre volte l'uso di antologie o di passi scelti preferiti alle edizioni originali e integrali delle opere. Basti l'esempio della *Vedova* di G. B. Cini, di cui si cita non l'edizione del Croce (Napoli, 1953), bensì il *Prologo* riportato nel vol. del Borlenghi *Commedie del Cinquecento*. Sarà da osservare infine che per le più antiche testimonianze è sfuggita qualche ricerca, per es. del Migliorini nella *Miscellanea Santini* (1): non poteva in questo volume essere di aiuto la *Storia della lingua italiana* del Migliorini stesso (2), che certo riuscirà utilissima per i volumi successivi.

Nei quali forse si provvederà a colmare qualche lacuna che si avverte in questo, a soddisfare meglio certe « aspirazioni » enunciate dal Battaglia, che qui non sembrano appieno realizzate, le indicazioni ad esempio circa l'uso, le fasi cronologiche, le preferenze regionali e simili, che non risultano sufficientemente documentate dagli esempi (3). Ma già questo primo volume, di cui si è voluto dar qui soltanto un cenno sommario con qualche riserva parimenti sommaria e che merita ben altra discussione in sede più opportuna, è opera di indubbia novità e utilità, della quale si possono compiacere chi l'ha diretta, e la schiera animosa dei redattori, primo fra essi il nostro amico Bàrberi Squarotti, e la illustre e gloriosa Casa editrice torinese.

GIUSEPPE VIDOSSI - MARIO FUBINI

UMBERTO BOSCO. — *Francesco Petrarca*. — Bari, Laterza, 1961, in-8°, pp. 305.

Quindici anni, quanti ne sono trascorsi dalla prima edizione del *Petrarca* di Umberto Bosco (Torino, Utet, 1946) a questa seconda aggiornata e ampliata, non sono molti; ma sono stati quindici anni fervidi di discussioni, di proposte, di esperimenti nella critica letteraria; anni poi fecondissimi di lavoro, in Italia e fuori, nel campo specifico degli studi petrarcheschi. Basti pensare alle ricerche del Billanovich, del Wilkins, del Martellotti; ai sei nutriti fascicoli degli *Studi petrarcheschi*; ai due volumi delle Poesie e delle Prose nella collana Ric-

---

(1) *Alcune retrodatazioni lessicali*, Estr. da « Studi letterari in onore di E. Santini », Palermo, 1956.

(2) Firenze, Sansoni, 1960.

(3) Non figura nell'*Indice* il volume fondamentale del Passerini (PICO LURI DA VASSANO, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*, Roma, 1875).

ciardi, fondamentali non solo per il commento e le traduzioni ma per la cura data ai testi da filologi espertissimi; alle altre edizioni di opere latine procurate dal Martellotti, da P. G. Ricci, dal compianto Giuseppe Rotondi; senza dire di varî contributi maggiori e minori, che sono ben presenti agli studiosi. Forse non c'è stato un periodo altrettanto produttivo di buon lavoro intorno al Petrarca, almeno in tempi vicini a noi; lavoro, per di più, non improvvisato sotto stimoli occasionali e passeggeri, come pur avviene talvolta nei nostri studi, ma preparato da lunga mano, solido, ben stagionato. E nonostante questo, il libro del Bosco non ha perduto nulla della sua vitalità; tutt'altro.

L'idea che tutto il Petrarca sia un nodo, difficile a sciogliere, sì, ma unico, e che solo per un'illusione del poeta ci sia stato un periodo nel quale egli era stato altro uomo da quello che poi divenne, non voleva essere soltanto la constatazione, inoppugnabile in sede filologica, della cura ininterrottamente spesa dal poeta intorno ai suoi scritti. Esperto come pochi altri di filologia petrarchesca, il Bosco non voleva riproporre la questione della grande cautela che occorre all'editore delle opere del Petrarca; ma condurre al centro del processo creativo del poeta, ché anche la proverbiale incontentabilità deve essere spiegata, prima che come scrupolo d'artista, come una sorta d'incapacità a staccare le proprie opere da sé definitivamente: vale a dire come un indizio certissimo della costante fedeltà del poeta ai motivi costitutivi — si sarebbe tentati di dire, istintivi — della sua natura di uomo. Non restava per questo esclusa l'ipotesi d'uno svolgimento del gusto e dell'arte del Petrarca; ma dalla ricerca, condotta da Gianfranco Contini, sulle varianti delle Rime, il Bosco, a ragione, era indotto a trarre conferma al criterio della sua interpretazione, condotta non attraverso la ricostruzione d'una linea di sviluppo, ma facendo centro sui temi fondamentali del pensiero, della sensibilità, dell'arte del Petrarca. Invero lo studio acutissimo del Contini porta a concludere che una storia del gusto poetico del Petrarca è, se non impensabile, destinata a risultare per forza di cose frammentaria e, alla fine, aleatoria. Né, tanto meno, restava esclusa la possibilità di una storia della cultura petrarchesca, di quell'umanesimo, le cui fasi sono documentabili attraverso le opere latine. Ma chi recentemente è tornato su questa appassionante questione — e pensiamo sopra tutto alle pagine scritte dal Martellotti come Introduzione al volume ricciardiano delle Prose (v. *Giornale*, **137**, p. 247) — pur non cercando una conferma alla interpretazione del Bosco, è venuto a dimostrare come fossero mal fondate le obiezioni che potevano sembrare le più serie, tra quelle mosse a questo libro quando apparve nella sua prima edizione. Ci si rifaceva infatti alla tesi, cara al Calcaterra, della crisi che il Petrarca avrebbe sofferto negli anni immediatamente successivi alla monacazione del fratello Gerardo, e per quella crisi si pensava a una frattura nella vita del poeta, a un primo momento dunque nel quale egli era veramente stato altro uomo da quello che divenne poi. Ma il Martellotti, con chiarezza che ci sembra non lasci adito a dubbi, ha invece dimostrato che nemmeno chi si dia a studiare la cultura del Petrarca in quegli anni, sicuramente decisivi, riesce a trovare i

documenti di una crisi, sibbene l'evoluzione dalla giovanile e più intransigente ammirazione per gli antichi alla fase più matura, nella quale l'amore dell'antichità consentì tuttavia di accogliere altre voci del pensiero cristiano e medievale: anche nell'ambito propriamente culturale dunque non fratture e rinnovamenti radicali, ma piuttosto lo svolgersi di un pensiero, in coerenza con l'immutabile psicologia del poeta.

Della convalida, tanto più persuasiva, se non ci inganniamo, proprio perché portata per altra via da quella seguita dal Bosco, si vuole discorrere tuttavia avendo riguardo a quello che poté sembrare non molti anni fa quasi un atto di estrema intransigenza. Oggi che il libro appare nella nuova edizione, ci sembra però che ragioni più forti abbiano indotto l'Autore a lasciarlo pressoché immutato. Il sicuro possesso dell'argomento, raggiunto attraverso lunga meditazione, e, non meno, quella perfetta disponibilità dei propri strumenti di ricerca che un critico raggiunge solo quando tocca la sua piena maturità, hanno fatto di questo libro un'opera tanto organica e intimamente equilibrata, che apportarvi qualche trasformazione sarebbe stato troppo rischioso. Fuori della ricostruzione critica vera e propria, nell'Appendice che contiene i dati biografici e i dati sulle opere, era ragionevole introdurre qualche aggiornamento (1); ma a parte questo, i pochi ritocchi — se la nostra lettura è stata abbastanza attenta — sono di quelli che rispondono piuttosto a un'esigenza di discrezione letteraria che a un bisogno di pur lieve revisione critica: come, per fare qualche esempio, dove viene temperato un giudizio sulla poesia dei moderni (p. 28; 1ª ed., p. 32), o anche dove della derivazione dei *Trionfi* dall'*Amorosa visione*, come ipotesi critica, è lasciata tutta la responsabilità a « qualcuno assai esperto » (p. 200; 1ª ed., p. 216). Dal vivo della sua interpretazione, non per correggere o per modificare, ma per meglio precisare il suo pensiero l'Autore ha dedotto un capitolo nuovo (*Il linguaggio lirico del Petrarca tra Dante e il Bembo*), che al pregio della convincente esattezza accoppia quello di sollecitare il lettore a continuare per suo conto il discorso che viene qui avviato, moltiplicando le riprove e gli assaggi non solo sul Petrarca, ma su tutta la tradizione poetica, della quale viene tracciato il profilo con mano molto sicura.

Come in tutta la sua interpretazione del Petrarca il Bosco ha tenuto conto dei risultati più certi della critica precedente, dal De Sanctis al Croce, dal Serra al Sapegno, così nello scrivere questo nuovo capitolo ha accolto i suggerimenti che gli venivano sopra tutto dalla critica stilistica, applicatasi in questi ultimi anni allo studio del *Canzoniere*: o per consentire — e questo particolarmente con il Contini e il Bigi —, o anche per ricavare da un parziale dissenso una più esatta motivazione del suo diverso criterio di giudizio —

---

(1) Gli aggiornamenti sulle opere erano già apparsi nella breve e densa monografia scritta per la « Letteratura italiana » dell'editore milanese Marzorati (*I Maggiori*, vol. I, pp. 111-183). In questo scritto, che, insieme con il capitolo del *Trecento* di Natalino Sapegno, può fornire oggi il primo sicuro avviamento allo studio del Petrarca, si legge anche una bibliografia essenziale, degna di essere segnalata ai nostri lettori.

come avviene nei confronti del De Robertis e della Noferi. Ma nel descrivere e caratterizzare il linguaggio lirico del Petrarca il critico ha avuto anche, e particolarmente, lo scopo di rispondere al quesito che resta, se non il primario, uno dei primari per lo storico della nostra letteratura: le ragioni della fortuna del Petrarca come modello della lingua poetica italiana, e non italiana soltanto.

Dopo quello che ha scritto, da pari suo, il Contini sulle differenze o meglio sulle divergenze dei due ideali di stile dai quali nacquero la lingua della *Commedia* e la lingua del *Canzoniere*, il Bosco non è tornato sull'argomento (anche perché in altre parti del libro vengono posti — e come potrebbe essere diversamente? — non pochi confronti con Dante); ma riprendendo ciò che aveva già precisato in altri suoi studi sulla poetica degli stilnovisti e dell'Alighieri, ha voluto piuttosto ribadire quali siano i punti d'accordo fra le proposte teoriche del *De vulgari eloquentia* e la ricerca stilistica del Petrarca volgare. E il nodo della questione sta infatti qui: nell'esigenza di trovare la norma dell'eloquenza volgare, al di là dell'allegorismo, del realismo e del preziosismo della poesia medievale; esigenza che, ben avvertita da Dante nel *De vulgari eloquentia*, ebbe però nel Petrarca quello svolgimento coerente che comportava, oltre che il suo istinto di artista, la sua lucida coscienza di umanista. A vantaggio del Petrarca, oltre il grado di maturità culturale, noi metteremmo ancora la particolare condizione di *déraciné*, che già volle rilevare il Foscolo, e sulla quale è tornato il Contini: necessaria per farlo restare così sicuramente fedele a un ideale di lingua pura da intrusioni di colore municipale, e perciò esemplare non solo come lingua della lirica ma come strumento di comunicazione in ogni genere di poesia. Una sorta di fiorentinità metafisica era quella che realizzava il Petrarca; non contraddicendo all'impulso che alla nostra lingua poetica era stato dato dagli stilnovisti, ma raggiungendo quella complessità e quell'equilibrio, che si spiegano col suo gusto letterario più raffinato e con la sua più libera esperienza psicologica. In un momento storico e culturale che, se ben considerato, non avrebbe lasciato prevedere un tale portento, il Petrarca diede alla poesia italiana una lingua di stupenda purezza, che può trovare confronto forse solo nell'armonioso equilibrio del latino virgiliano. Nell'età augustea, quando le ben diverse condizioni politiche erano le più adatte al trionfo del classicismo, e quando poteva essere dominata tutta la ricca esperienza delle letterature greca e latina, le forze centrifughe erano altre: gli arcaismi, i preziosismi, gli ellenismi. Nel Trecento dall'equilibrio classico tenevano lontano il gusto prezioso medievaleggiante, le eleganze trobadoriche (alle quali poteva essere sensibile un poeta così a lungo vissuto in Provenza), ma molto più il colore municipale. E proprio a questo Petrarca non concedette nulla; al preziosismo e al gusto provenzale pochissimo, non più di quanto Virgilio avesse concesso all'arcaismo e al greco.

Non stanno tutte qui le ragioni della lunga fortuna goduta dal poeta latino e dall'italiano, come modelli di lingua e di stile, non solo nell'ambito delle loro due letterature. E con queste considerazioni, che vogliono essere anche un nuovo riconoscimento di quan-

to di vero c'era nei vecchi canoni critici, secondo i quali, insieme con Racine, appunto Virgilio e il Petrarca erano i poeti per eccellenza della purezza classica, non crediamo di allontanarci troppo dalla dimostrazione del Bosco. Dalla sua descrizione molto rigorosa del linguaggio lirico petrarchesco viene infatti dedotta, in questo nuovo capitolo, la più essenziale spiegazione dell'ideale d'arte affermatosi nella poesia italiana del Rinascimento, del quale il Bembo fu poi il maggiore teorico. Dice bene il Bosco che dalla natura umanistica del linguaggio poetico petrarchesco viene la sua perfetta calibratura, e così fissa i caratteri che risultarono da tanto tenace e sicura ricerca di stile: «il nessuno spicco che hanno la parola e la rima in se stesse; la pregnante brevità d'una notazione o d'una meditazione, perfettamente chiusa nel giro ritmico; lo sforzo costante verso la concisione; l'estrema precisione verbale-musicale, l'aggiustatezza, la *concinnitas* del volgare, così lontane dalla sbiaditezza e dall'approssimativo di tanti testi medievali»; infine e sopra tutto, l'apparente semplicità, che già il Foscolo aveva riconosciuto come il segno più alto di tanta raffinatezza. Ma il critico avverte che, accertata la semplicità della lingua poetica del Petrarca, non si deve dimenticare la dottrina che quella semplicità sottintende, e che la musicalità, che fa vibrare la parola del Petrarca ma non è mai tale da disciogliere la sostanza concettuale, è sempre quella di un poeta che non vuole suggerire l'immagine ma definirla con fermezza, d'uno scrittore anzi nel quale la volontà di chiarezza razionale fu implacabile.

Per dire quali conferme trovino questi giudizi occorrerebbe però uscire dai limiti del capitolo del quale stiamo discorrendo, e ripercorrere l'attenta lettura del *Canzoniere*, che si articola in tante altre pagine del libro. Basti richiamare l'attenzione su quello cui si accenna brevemente qui, e che trova diffusa trattazione in tutta la terza parte del libro, sullo stile dei *Trionfi* e sui risultati affatto diversi che ottiene la lingua del Petrarca nel poemetto. Ma, come abbiamo detto, queste nuove pagine sul linguaggio lirico del Petrarca, oltre tutto, sollecitano il lettore a continuare il discorso del critico con proprie riflessioni e a completarlo con gli esempi che spontaneamente gli affiorano alla memoria. Sia perciò consentito di registrare almeno una considerazione, nata spontaneamente dalla lettura. Dove il Bosco dice dell'ideale stilistico trasmesso dal Petrarca alla poesia del Rinascimento e teorizzato dal Bembo, di quella «difficile facilità» che ha la sua espressione più alta nell'Ariosto, viene fatto di pensare al diverso petrarchismo del Tasso, al momento cioè nel quale quell'ideale non proprio divenne inerte, ma assunse un ben diverso significato. Con tutto quello di cui il Tasso fu debitore al Petrarca — e pensiamo al Tasso più grande, al Tasso della *Liberata* —, proprio perché l'ideale stilistico non era più l'ideale della difficile facilità, il linguaggio lirico si staccò finalmente dal *Canzoniere*. Non solo la parola poetica si isolò accentrando in sé una potente carica emotiva, ma alla precisa natura semantica della parola si venne sostituendo la forza evocativa e musicale; nacque anzi il nuovo linguaggio poetico italiano, con parole o sconosciute al

lessico petrarchesco o intrise di una nuova affettività. Il che fu ancora petrarchismo, se si bada alla lezione più segreta che veniva dal grande aretino e alla intensità del suo mondo sentimentale; ma fu andare al di là e al di fuori del petrarchismo, se si osserva la ragione vera per cui il *Canzoniere* era stato un modello di stile: il mirabile temperarsi ed equilibrarsi nella purezza della forma di quello che era stato nell'anima impeto di passione.

ETTORE BONORA

PIETRO BEMBO. — *Prose e Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI. — Collez. di Classici Italiani, vol. XXVI. — Torino, U.T.E.T., 1960, in-8°, pp. 720.

Carlo Dionisotti ha iniziato la sua carriera di studioso nel nome di Pietro Bembo. Infatti la sua prima importante pubblicazione, se non erriamo, fu appunto l'edizione delle *Prose della volgar lingua* (1931) in un volumetto fitto di stampa e d'apparenza modesta, ma che si apriva con una densa e dinamica Introduzione e si chiudeva con una documentata ed impegnata Nota al testo. Priva di commento, quell'edizione tuttavia recava l'identificazione della maggior parte delle centinaia di citazioni, non tutte di facile orecchiamento, di cui risulta intessuto il contesto bembiano. Ora, sempre per la stessa Casa Editrice torinese presso la quale apparvero quelle sue prime cose (l'anno appresso fu la volta degli *Asolani* e *Rime*, in analoga veste editoriale e con analoga sostanza di contenuto), il Dionisotti ha preparato l'edizione ed il commento delle *Prose e Rime* di Pietro Bembo. Sono passati trent'anni; trent'anni di lavoro, durante i quali lo studioso non ha mai perduto d'occhio il retore veneziano (ricordiamo l'articolo sul Fortunio del 1938, apparso in questo stesso « Giornale » e l'edizione del carteggio Bembo-Savorgnan, apparsa in Firenze nel 1950); anzi è andato sempre più allargando il campo dell'indagine e approfondendo la conoscenza di quel tempo, sicché in lui l'antica problematica bembiana è venuta tramutandosi in problematica umanistica d'ampio respiro e ricca di un'erudizione sicura ed efficace. È, ora, ovvio partire da questa insostituibile considerazione: che la vasta problematica umanistica e la non comune conoscenza di ogni aspetto della civiltà dell'epoca, che il Dionisotti s'è conquistate in questi lustri, costituiscono la base sulla quale saldamente poggia questa sua opera, ove per altro il commentatore ha continua occasione di rivelare la sua invidiabile conoscenza degli avvenimenti dei quali Pietro Bembo fu protagonista o attore o spettatore.

Il volume contiene, nell'ordine, le *Prose della volgar lingua*, gli *Asolani* e le *Rime*. Le *Rime* tuttavia non tutte; e il Dionisotti ha voluto lasciarci col rammarico di quanto avremmo potuto ancora leggere ed apprendere da lui, se egli questa volta non avesse fatto praticamente punto con l'ultimo componimento dell'edizione Dorico (1538). Rispetto alla sua precedente edizione del 1932 egli qui si è fermato

al n. XIII delle Rifiutate e non ha ristampato i successivi sedici componimenti che pur figuravano in quella. Le ragioni di questa operazione chirurgica lo studioso indica alle pp. 68-69 della Nota bibliografica: secondo l'autore, il problema delle rime rifiutate non può essere risolto se non da un'edizione critica attenta e completa, che documenti il lavoro correttorio del Bembo. Giusto giudizio in linea di massima, ed apprezzabile scrupolo filologico; ma noi pensiamo che fra due mali (l'ignoranza di un importante testo da una parte, e dall'altra la conoscenza di quello stesso testo in edizione non critica e pur con « inconvenienti indubbi »), sia anche in questo caso da scegliere il minore; tanto più, quando l'opera, esemplata magari su di un solo buon manoscritto, sia illustrata in tutti i suoi aspetti, non esclusi quelli filologici, ed il lettore sia ben avvertito dei limiti precisi della sua precarietà. Desiderabile certo è l'ottimo; ma nella impossibilità di ottenerlo, pensiamo che bisognerebbe accontentarsi del buono: in mancanza del Lachmann, non sapremmo rifiutare il benvenuto al Bédier (meglio che niente).

L'Introduzione occupa le prime 56 pagine del volume, ed è senz'altro fra le cose più organiche ed importanti che siano state scritte sul Bembo dal Cian in poi. Il Dionisotti prende le mosse da una regione ormai a lui ben nota, e nella quale si muove con grande disinvoltura: le condizioni della cultura italiana al cadere del secolo XV, e particolarmente quelle della Toscana e del Veneto; l'improvvisa e quasi tacita scomparsa dei Maestri, mentre le nuove generazioni erano ancora alla ricerca dei loro assoluti; gli esordi latini del Bembo e la sua formazione nella dotta casa del padre, le sue amicizie, le prime trame filosofico-letterarie del suo pensiero. La formazione del Bembo è seguita con l'occhio fisso alle condizioni biografiche particolari di lui e insieme al mondo storico-culturale di cui egli si trovava fortunatamente a far parte. Poi, gli *Asolani;* la cui storia esterna è qui studiata con la stessa attenzione con la quale se ne colgono i motivi interni e dinamici: la debolezza della speculazione filosofica (« l'interesse prevalente non è per la ricerca della verità », p. 22); la fondamentale elezione retorica (« Nella struttura dell'opera, il poeta si riserva le pause distensive e decorative, il retore prevale », p. 23); l'inizio del nuovo petrarchismo nella coscienza che la tradizione letteraria italiana fosse prevalentemente poetica (« I tre giovani... sono, prima che retori, poeti, e poeti di quello stile », cioè del petrarchesco, p. 24); la persistente perplessità nei rispetti del Boccaccio (« Il Boccaccio non era il Cicerone italiano, dov'era più grande, più anche era lontano da quel che il Bembo aveva in mente », p. 24); la scelta linguistica rigorosa (« Non era questione di stile: era questione di grammatica », p. 26); i risultati ineccepibili anche sul piano dello stile (« l'opera miracolosamente uscì conforme quasi in tutto alle regole grammaticali che di lì a vent'anni il Bembo stesso avrebbe promulgato nelle *Prose* », p. 26); i difetti congeniti all'interiore debolezza speculativa e alla stessa tensione retorica (« era il vizio... di uno sforzo che giungeva a estrarre dalla tradizione amorosa volgare un discorso non accademico... e una fede nel discorso, nell'incanto che la parola elegante

opera sulla realtà della vita », p. 28). Con gli *Asolani* il Bembo si compromette decisamente, ormai, dice il Dionisotti, « obbligato a difendersi » (p. 29) sul piano dell'arte e su quello della vita. L'abbandono di Venezia per Urbino, se è dovuto ad una elezione che è, alla sua origine, letteraria, lo è pure per altrettanta parte al ripudio di un servizio diplomatico o politico cui il giovane aristocratico non si sentiva affatto vocato. Altre sono le ambizioni di lui, le quali sembrano avverarsi, nel modo più luminoso, quando, composti i primi due libri delle *Prose* e l'epistola al Pico all'inizio del soggiorno romano, si presenta di colpo la grande occasione: in omaggio alla sua sapienza umanistica, il Bembo viene nominato da Leone X Segretario ai Brevi insieme col Sadoleto. La meditazione linguistico-retorica gli rimane, è vero, interrotta; ma i pilastri del nuovo edificio, sotto ogni aspetto, sono già ben solidi e piantati.

Il *De imitatione* e i primi due libri delle *Prose* sono il documento di quella unitaria ed organica meditazione. Quali fossero le differenti posizioni sulle quali si attestavano il Bembo da una parte ed il Pico dall'altra, il Dionisotti ricorda con grande precisione e chiarezza: « Il Pico, filosofo, puntava sull'invenzione, sull'atto creativo dell'individuo... Il Bembo, letterato, puntava sull'elocuzione, sulla scelta linguistica e stilistica... Nelle parole e nei costrutti e negli stili il Pico altro non vedeva che una indefinita, indiscriminata disponibilità di nuove forme, tanto migliori quanto più vere; il Bembo vedeva il patrimonio di una tradizione linguistica e letteraria in parte spenta, in parte valida e viva, presupposto necessario e condizionante d'ogni nuova forma » (p. 37-38). La questione per il Bembo era precipuamente letteraria: lo scrittore doveva eleggere la più nobile tradizione ed in essa inserirsi per continuarla e migliorarla. E le sue tesi (àuspici il Petrarca ed il Boccaccio) finirono per prevalere, consegnate — come poi furono — alle *Prose della volgar lingua*. Anche di queste il Dionisotti traccia con ricchezza di particolari la storia esterna e mette in rilievo la novità e singolarità del contenuto, rifacendosi in parte al suo giovanile e ancor valido scritto, qui integrato con una maggiore ricchezza e maturità di notazioni. Sulla fortuna delle *Prose*: « ...facevano storia, proprio perché, venendo di lontano, anche guardavano lontano, e riassumendo il succo di una vita giunta ormai oltre la maturità piena, miravano all'essenziale » (p. 42). Sulla loro funzionalità storica: « egli aveva certo ragione, quando escludeva la contaminazione e opponeva un argine alle forze anarchiche... » (p. 43). Sulla loro chiusura verso la letteratura del Quattrocento: « Il Bembo non poteva imprimere un nuovo corso alla tradizione umanistica latina e a quella volgare, se non voltando risolutamente le spalle ai maestri della sua giovinezza, al Poliziano per primo » (p. 45), e ai maestri fiorentini rimproverava « l'avvilimento popolareggiante di una tradizione di cui essi erano i naturali custodi » (ivi). Sulla loro forza d'attualità: « ...il Bembo intendeva risalire al nucleo incorrotto di una lingua viva; elegantemente, letterariamente viva » (p. 47); e così via.

Al 1530 il Dionisotti fissa la nascita del nuovo petrarchismo, con l'apparizione della prima edizione delle *Rime* bembiane: « ri-

tratto esemplare del nuovo stile poetico che il Bembo proponeva all'età sua » (p. 49). Ma egli torna qui a segnare limiti ben precisi al temperamento lirico del poeta: « La tecnica imitativa era sostanzialmente la stessa, ma quel che per il Casa era il punto di partenza e di slancio, per il Bembo era punto di arrivo: al di là dello sforzo critico... il margine di libertà, di freschezza, di invenzione stilistica era stretto » (p. 49). Eppure, questa del petrarchismo lirico, dice il Dionisotti, fu la sola via sulla quale il Bembo continuò ad insistere dopo le *Prose*, per fedeltà a se stesso, in una rigorosa interiore coerenza, e anche per polemica contro la vocazione altrui (i suoi silenzi, per esempio, con l'Ariosto). La sua revisione e preparazione delle opere latine e la stessa composizione della *Historia* sono offuscate e messe in secondo piano dalla fedeltà alla poesia, alla quale il Bembo si dedicò, nonostante talune sue affermazioni in contrario, anche da vecchio. E certo più per un giusto riconoscimento dei suoi meriti letterari, che per il suo passato moralmente non irreprensibile, egli poté chiudere nella gloria del Cardinalato la parabola della sua vita.

Queste pagine introduttive del Dionisotti, delle quali qui schematicamente s'è fatta la relazione (e quanta ricchezza di notazioni acute e di riferimenti eruditi abbiamo dovuto sacrificare!), sono dunque il denso concentrato di più lustri di lavoro, e perciò sono destinate a suscitare la partecipe adesione di ogni lettore. Qualcosa, fatalmente, in un ritratto pur completo ed organico, rimane sempre in ombra: qui, forse, la umanità più realistica, gli umori più caratteristici e quotidiani di Pietro Bembo. Noi vorremmo che venisse attenuata ogni aria eccessivamente grave e solenne, addirittura ieratica, intorno a lui, anche se egli amò siffattamente atteggiarsi, in vecchiaia specialmente, e trasmettere nell'*Epistolario* un proprio ritratto di tal « genere ». Il Bembo insomma ebbe moglie (illegittima, naturalmente) e figli, nipoti e pronipoti; ebbe preoccupazioni, affari, beghe; un suo nipote tentò di avvelenarlo; fu tutt'altro che immune dalle basse e quotidiane lotte della vita, dalle ambizioni neanche nobilissime, dalle invidie e dalle gelosie. Ancora nel 1540 (19 novembre) egli scriveva al nipote Giovan Matteo: « Le morti di questi tre Cardinali non mi hanno apportata utilità alcuna; che sono stati tre spagnuoli, e uno romano, con benefici lontani e poco a me convenienti ». E l'anno dopo, allo stesso: « Questi dì M. Cola mi mandò per la infermità d'un Canonico di Padova, credendo che egli avesse a morire; il qual Canonico aveva ottocento ducati di benefici... Venne poi per l'altro cavallaro di M. Cola che colui era guarito, e non ho potuto mandare innanzi il buon desiderio e deliberazione mia verso voi ». Sono parole strane e singolari (a dir poco) in un vecchio di oltre settant'anni, e Cardinale per giunta! Eppure non dissimili molto da quelle altre che in piena maturità (10 dicembre 1506) egli aveva scritto al fratellastro Bartolomeo, affinchè spiasse l'agonia di certi possessori di « mogli bianche », cioè di benefici ecclesiastici. Su queste cose sarà forse ingeneroso insistere, ma esse sostanzialmente contribuiscono alla completezza, se non alla verità, del ritratto; non esclusa la parte che il Bembo sembra aver avuto nella sventura del povero Brocardo. Tutto ciò potrebbe anche servire a

spiegare l'interesse prevalentemente tecnico di tanta produzione bembiana in versi, ed a sconsigliare che si parli, come pur è stato fatto, di *imitatio vitae* del Petrarca, oltre che di *imitatio stili*. Di qui anche la necessità di battere l'accento sull'inconsistenza, o almeno sull'astrattezza, o addirittura sulla ambiguità psicologica della lirica amorosa del Bembo, e di mettere in maggior luce le altre componenti dell'attività poetica di lui; quella, per esempio, che trae ispirazione dalla affettuosa consapevolezza di una *sodalitas* letteraria (che tante volte si colora piuttosto di tinte classiche ed oraziane; dell'Orazio delle *Epistole*, naturalmente), oppure da passioni ed interessi insomma più sinceri e più veramente e profondamente sentiti. E resti pur ferma l'importanza storica nonché l'adeguata impostazione tecnica del petrarchismo bembiano.

Per esser filosofo al Bembo mancavano non solo l'intima vocazione e la impegnata preparazione, ma anche la capacità di vivere la propria vita integralmente incentrata intorno ad indefettibili principi d'ordine etico e metafisico, ed in piena coerenza fra il pensare e l'agire. La sua è una posizione che lascia sempre larghi margini ad un, diciamo così, eclettico edonismo, tuttavia pronto a manifestarsi in termini di letteratura; e gli *Asolani* ne sono la prima responsabile ed importante testimonianza, così come in essi anche il Dionisotti ha giustamente rilevato la mancanza di una vera problematica. In fondo il Bembo è riconoscibile in tutti i protagonisti del dialogo, non meno in Gismondo che nel Romito; ed anche a ragioni mondane e salottiere o cortigiane, oltre che letterarie, fu dovuto il vasto, ma un po' superficiale, successo degli *Asolani*: una opera concepita all'ombra di problemi ficiniani, ma nata poi e cresciuta all'ombra di amori difficili, galanti e ambiziosi (Savorgnan, Borgia), comunque tutt'altro che « platonici »; amori trasunti in un'atmosfera letteraria d'eleganza raffinata e talora amabilmente madrigalesca, nella quale spesso il primo petrarchismo bembiano non disdegna d'assumere quasi le parvenze di un gioco di società e di seduzione. E sono atteggiamenti che neanche si muteranno negli anni urbinati, immediatamente successivi.

E sempre a proposito degli *Asolani*, un altro problema di fondo ci sembra opportuno di prospettare chiaramente: il loro rapporto con le *Prose della volgar lingua*. Nel 1932 il Dionisotti scrisse, a p. XXIV della sua edizione degli *Asolani*, che le *Prose* « ebbero senza dubbio come origine polemica l'impostazione linguistica nuova degli *Asolani* e la susseguente difesa di essa », proponendo quasi una relazione di causa da quelli a queste. Ora questo giudizio, in sostanza ripetuto, è però assai attenuato e stemperato qua e là nell'elegante giro delle pagine introduttive. È molto probabile invece che siffatto rapporto debba esser rovesciato, quando si pensi alla differenza, sempre di lingua, e spesso anche di contenuto e di stile, tra i primi *Asolani* (1505, come si sa) ed i secondi (1530). Certo, nei primi *Asolani*, la ricerca stilistica fatalmente si confonde con la ricerca della norma grammaticale; ma che gli *Asolani* costituiscano l'archetipo della lingua letteraria italiana, è affermazione riferibile solo alla seconda redazione di essi, così profonda, totale ed urgente ne è stata la revisione. Sicché sono proprio le conclusioni gramma-

ticali e retoriche delle *Prose* a regolare nuovamente almeno la lingua e la grammatica, se non lo stile, dei secondi *Asolani*, e non viceversa; quelli che noi abitualmente leggiamo ed ai quali riferiamo i risultati dei nostri studi, sono gli *Asolani* del '30, opera insomma assai diversa, sotto il profilo contenutistico, linguistico, e vorremmo aggiungere stilistico, dagli altri *Asolani* del 1505. Assai opportunamente qui, a p. 26 dell'Introduzione, sono esaminate talune correzioni linguistiche del Bembo nell'ambito della stesura dei primi *Asolani* (il Bembo aveva scritto, e poi toscanamente corretto, *giazzo, abbrazzo, impaccire, fàccino, sòglino* ecc.). Un analogo esame per le due stampe del '05 e del '30 (tra di esse c'è il lavoro delle *Prose*) ci porterebbe a conclusioni se non tanto clamorose, certo non meno interessanti. Si vedrebbe, per esempio, che al tempo dei primi *Asolani* il Bembo non considerava cosa illegittima accogliere nell'espressione letteraria forme vive dell'uso toscano, che saranno espunte radicalmente dai secondi *Asolani* (*fusse, sanza, lettre, e quali* per « i quali », *giunsono, credessono, sapea, pentia* ecc.). E quanto alla revisione stilistica, mentre ricordiamo appena le correzioni e le sostituzioni e i pentimenti riguardanti le rime del dialogo, che avrebbero bisogno di un discorso a parte, ci si permetta qui di riportare solo il primo lungo e complesso periodo dell'opera (a sinistra l'edizione Dionisotti, a destra quella del 1505):

« Suole a' faticosi navicanti esser caro, quando la notte, da oscuro e tempestoso nembo assaliti e sospinti, né stella scorgono, né cosa alcuna appar loro, che regga la lor via, col segno della indiana pietra ritrovare la tramontana, in guisa che, quale vento soffi e percuota conoscendo, non sia lor tolto il potere e vela e governo là, dove essi di giugnere procacciano o almeno dove più la loro salute veggono, dirizzare; e piace a quelli, che per contrada non usata caminano, qualora essi, a parte venuti dove molte vie faccian capo, in qual più tosto sia da mettersi non scorgendo, stanno in sul piè dubitosi e sospesi, incontrare chi loro la diritta insegni, sì che essi possano all'albergo senza errore, o forse prima che la notte gli sopragiunga, pervenire ».

« Suole essere a' naviganti caro, qualora da oscuro e fortunevole nembo sospinti, errano e travagliano la lor via, col segno della indiana pietra ritrovare la tramontana, in modo che, quale vento soffi conoscendo, non sia lor tolto il potere e vela e governo là, dove essi di giugnere procacciano o almeno dove più la loro salvezza veggono, dirizzare; et a quegli che per straniera contrada caminano, è dolce quando, a parte venuti dove parimenti molte vie faccian capo, in quale più tosto debbano mettersi non scorgendo, stanno in sul piè dubitosi e sospesi, incontrare chi loro la diritta insegni, sì che essi possano a l'albergo sanza errore o forse prima che la notte gli sopragiunga pervenire ».

Siffatta revisione appare in tutte le pagine del dialogo, più o meno fitta; non mai fiacca e saltuaria, bensì organica e continua, tanto da mutare assai sensibilmente i connotati dell'opera. Sono i frutti, appunto, della meditazione bembiana sui problemi della lingua e dello stile al tempo delle *Prose*, rispondente (questa sì) ad una intima vocazione, e insieme sollecitata da altri importanti avvenimenti letterari del tempo (opere e polemiche sulla lingua; pubblicazione o conoscenza di opere come il *Furioso*, il *Cortegiano* ecc.).

All'Introduzione segue poi in questo volume una utilissima Nota biografica. La segnaliamo a quanti abbiano bisogno di conoscere

subito un fatto o una data d'interesse bembiano; e, per parte nostra, vi aggiungiamo qualche noterella di correzione e d'integrazione. Per gli anni 1502-1503 è detto: « Soggiorno a Ferrara: amore di Lucrezia Borgia ». La data è riferibile solo alla prima parte di questa indicazione: è noto che l'amore per Lucrezia Borgia si prolunga dai primi mesi del 1503 ai primi mesi del 1505. Inoltre, insieme con la missione diplomatica a Venezia del 1514 poteva forse essere utilmente ricordata l'altra missione a Ravenna del marzo del 1516, anche se più sfortunata e meno importante della veneziana. Della nascita del figlio Torquato è qui indicato solo l'anno (1525); ma il giorno ed il mese possono essere ricavati da una lettera del Bembo a Cola Bruno (del 20 maggio 1541), ove, fra l'altro, si dice: « Esso ha fornito a' dieci dì di questo mese sedici anni ». Torquato, dunque, nacque il 10 maggio del 1525. E dalla stessa lettera si ottengono dati esatti per la nascita di Elena, la figlia del Bembo, che il Dionisotti dice nata « nel 1527 o nel 1528 ». Ecco il brano della lettera, ora citata, che riguarda Elena: « Elena ne fornirà, all'ultimo dì del giugno che verrà, tredici, et incomincerà anco ella ad esser donna ». Dunque, Elena nacque il 30 giugno del 1528. E anche la data della nascita di Lucilio può essere, almeno in piccola parte, integrata; poiché, se è vero, come si trova alla pagina terza della Nota biografica (p. 59 del volume), che Lucilio è morto nell'agosto del 1532 (e molti elementi concorrono a far ritenere esatta questa data oscillante presso gli studiosi del Bembo), allora, stretti all'epitaffio scritto dal padre, nel quale si afferma che Lucilio morì di otto anni, nove mesi e quindici giorni, si potrebbe non solo indicare l'anno di nascita (1523), ma anche il mese, che dovrebbe essere quello di dicembre. Infine, non sappiamo perché il Dionisotti ha voluto mutare la data tradizionale della morte del Bembo, 18 gennaio 1547, in quella del 19 gennaio dello stesso anno. L'epitaffio, fatto incidere da Torquato Bembo sulla tomba del padre, dice esattamente: « Obiit XV Kal. Feb. MDXLVII Vix. An. LXXVI Men. VII D. XXVIII ». Il computo ci porta esattamente al 18, non al 19 gennaio: e non solo il computo basato sull'indicazione « XV Kal. Feb. », bensì anche l'altro basato sulle indicazioni successive a questa. Che se il Bembo nacque, com'è noto, il 20 maggio del 1470, egli compiva 76 anni, 7 mesi e 28 giorni proprio il 18 gennaio del 1547.

La parte introduttiva dell'opera si conclude con una densa e bene elaborata Nota bibliografica e con alcune indicazioni sui criteri filologici dell'edizione. Questi sono, in fondo, gli stessi delle prime edizioni torinesi; e crediamo che il Dionisotti si sia regolato bene, poiché quei criteri furono logici e sani, e dettero buoni risultati. Tuttavia bisogna dare atto allo studioso che veramente « il lavoro ha dovuto essere rifatto *ex-novo* » (p. 67), poiché molte sviste, imperfezioni ed errori di quelle edizioni sono scomparse in questa. Diamo qui solo qualche correzione, scelta fra le più importanti, ponendo a sinistra la vecchia e a destra la nuova edizione del Dionisotti:

Prose: egli eziandio 149, 21	egli disse eziandio
uomini *Popoco* 184, 13	uomini si dice *Popoco*
per iscoprirlo imaginando 19, 31	*per iscolpirlo imaginando*

Asolani: grandissimi fuochi 44, 11	grandissimi e inestinguibili fuochi
gli amanti, da febbre 52, 4	gli amanti miseri, da febbre
non so che; laonde 60, 10	non so che, e rispostole, tutta lieta e aspettante d'udire si taceva; laonde
avien loro? Non v'è 100, 10	avien loro? un dimandare, un rispondere, un pregare, un ringraziare? Non v'è
i nostri scrittori 20, 28	i vostri scrittori
strenuamente 26, 8	stremamente
la nostra cera 41, 17	la vostra cera
anni nostri 59, 38	anni vostri
Rime: Son. IV, 13 cibo il core	cibo al core
Son. LVI, 13 duo noi	duo voi
» LXXV, 12 giasene	giosene
» CI, 14 dipartirmi	dipàrtimi
R. R. III, 32 et arder	et ardir

Numerose e notevoli sono, dunque, le correzioni apportate alle prime edizioni torinesi; ma dei vecchi testi dionisottiani nei rapporti del nuovo, e dei miglioramenti che forse a questo si possono arrecare, abbiamo ampiamente trattato in un'opera di prossima pubblicazione. Siano per ora sufficienti questi pochi elementi che documentano l'impegno e la serietà dello studioso anche in questo campo. Solo su di un caso vogliamo qui brevemente soffermarci; un caso veramente curioso, al quale non abbiamo saputo dare una spiegazione qualsiasi.

Nel III Libro delle *Prose*, quando il Bembo parla delle preposizioni *in* e *ne* (par. LVIII), occorre, fra l'altro, una citazione dal Petrarca, che dice: « Ma ben ti prego *che 'n la terza* spera ». Il Bembo dice errata grammaticalmente la forma « che *'n la* terza », tanto è vero — egli afferma — che il Petrarca s'indusse a correggere. Ora, secondo il testo del primo e del secondo Dionisotti, questa correzione del Petrarca, così com'è riportata dal Bembo, suonerebbe: « Ma ben ti prego *ch'a la terza* spera ». Il Petrarca, però, e il Dionisotti lo sa perfettamente, corresse in modo diverso: « Ma ben ti prego *ne la terza* spera »: e solo questa correzione risponde esattamente al particolare discorso che viene intanto svolto nelle *Prose* sulla differenza di uso tra *in* (« quando la voce a cui si dà non ha l'articolo ») e *ne* (« quando ella ve l'ha »). E d'altra parte il Bembo era anche lui bene al corrente della esatta correzione petrarchesca. Perché mai dunque egli avrebbe fatto stampare *ch'a la terza* invece di *ne la terza*, non rispettando il vero testo del Petrarca e violando la linea della trattazione grammaticale? Lo scrupolosissimo Dionisotti sembra non essersi per questo dato pace. Nel 1931 parlò di mutamento avvenuto « senza dubbio per attrazione del secondo verso corretto in " a la " » e dovuto allo stesso Bembo o ad un « correttore di stamperia » (nella stessa pagina delle *Prose*, infatti, è subito dopo registrata un'altra correzione petrarchesca: « d'aprile *in l'ora* prima » mutato in « d'aprile *a l'ora* prima »; e questa correzione, dunque, avrebbe influito sulla precedente). Ora, invece, egli — dopo aver notato che nell'edizione del 1538 compare l'esatta correzione del Pe-

trarca (cioè *ne l'ora*), — si sforza di rendersi conto delle ragioni per le quali il Bembo nell'edizione successiva del 1549 avrebbe fatto stampare di proposito erroneamente quella citazione, della quale egli possedeva ormai anche l'autografo. Caso curioso, si diceva, e non sappiamo a che cosa imputabile; poiché la verità è che sia nell'edizione del 1538, sia in quella del 1549 si legge la citazione esatta: « Ma ben ti prego *ne la terza* spera »: e il discorso grammaticale del Bembo scivola liscio nell'una e nell'altra e senza alcun intoppo. In conclusione, il testo del Dionisotti, che a p. 274, rigo 18, legge: « Ma ben ti prego *ch'a la terza* spera », è errato, poiché bisogna leggere: « Ma ben ti prego *ne la terza* spera », come recano concordi le edizioni del 1538 e del 1549.

Quanto alla moderna resa grafica non si può non essere generalmente d'accordo con l'editore. E noi anzi siamo stati assai lieti di trovare in uno studioso come il Dionisotti (cfr. p. 150) conforto alla nostra vecchia convinzione che non è da escludere a priori una dotta pronunzia latineggiante per quasi tutto il Cinquecento, corrispondente ad analoga grafia latineggiante, e da dover tuttavia essere precisata caso per caso; e che particolarmente uno scrittore come il Bembo è ben da credere che usasse segnare *translato*, *eximio*, *extremo* e simili in poesia, perché egli così pronunziava e intendeva che gli altri pronunziassero. Quanto alla pronunzia di *et*, il Dionisotti ha creduto opportuno stampare esclusivamente la forma moderna *e* sia innanzi a vocale che a consonante. Ma noi abbiamo acquisito la certezza (altrove documentata) della volontà del Bembo che *et* si pronunziasse davanti a vocale non solo, ma anche davanti a consonante; nel qual caso però in lui la lettera *t* viene a risolversi nel raddoppiamento della consonante successiva (per es. *et l'altro* in *ell'altro*).

Del commento diremo che il Dionisotti non poteva far meglio. Egli offre con generosità al lettore il frutto di tante sue ricerche e modestamente lo sbriciola a piè di pagina. Il petrarchismo del Bembo è documentato pagina per pagina dagli *Asolani* alle *Rime*, con una infinità di utilissimi rinvii; ma documentate sono anche le fonti del pensiero di lui attraverso una vasta e sicura conoscenza delle letterature classiche, romanze ed umanistiche, nei limiti almeno in cui esse concorsero alla formazione del Bembo (occorrerà ora aggiungere Dionisio D'Alicarnasso, fatto conoscere dal Pettenati); illustrati sono infine e molto spesso corredati di preziose indicazioni bibliografiche fatti, personaggi e avvenimenti, in verità non sempre notissimi e non sempre perspicui. Una fatica davvero meritoria, per la quale è doveroso almeno esprimere sentimenti di gratitudine. E ora, qualche rapida osservazione anche per questa parte.

Pag. 46, pag. 95 e altrove. D'accordo sul disinteresse del Bembo per l'etimologia, se è vero che egli nella storia della parola coglieva piuttosto il senso di una tradizione. Ma non crediamo che sia superfluo, per altro, indicare i limiti e l'importanza (nei riguardi del suo e del nostro tempo) del Bembo etimologo.

Pag. 108. Il Bembo dice: « messer Trifon Gabriele *nostro* ». In questo *nostro* sentiremmo qualcosa di più che il segno di una semplice concittadinanza (erano entrambi di Venezia, osserva il Dionisotti).

Pag. 306. Occorreva forse una noterella per indicare l'esatto si-

gnificato della locuzione *ma' che* (la quale non figura neanche nell'Indice analitico) e la sua origine e natura provenzale.

Pag. 357. « I più soavi e riposati giorni » non è una sestina doppia, bensì una sestina semplice, cosiddetta arnaldesca, anche se il giro delle parole-rima è ripetuto due volte. Per sestina doppia comunemente s'intende la sestina-canzone, quella che Dante tipizzò in « Amor, tu vedi ben », assai diversa da questa.

Pag. 360. È ovvio che *orbezza* non può derivare foneticamente dal latino *orbitas*. Una semplice svista.

Pag. 383. « Baldanzosamente », riferito a sguardo femminile, e sulla linea del Boccaccio, più che « arditamente » penseremmo voglia significare « con esuberante confidenza ».

Pag. 427. La battuta di Gismondo è più grossolana di quanto qui s'intenda. « Madonna, tacete... che *voi ne avete una buona derrata* » non significa: « ci guadagnate ad essere guardata in seno », bensì: « di seno, voi, ne avete una vistosa quantità ». E con ciò Gismondo implicitamente afferma che non c'era bisogno di « guardare per il sottile », nel caso specifico di Berenice.

Pag. 609. Marito di Vittoria Colonna non fu Alfonso, bensì Ferrante (Francesco Ferdinando) d'Avalos.

Non ultimo merito del Dionisotti è poi quello d'avere identificato la massima parte delle citazioni del Bembo, portando assai più avanti i pur brillanti risultati già conseguiti con le prime edizioni. Ancora qualche citazione rimane scoperta; e temiamo lo rimarrà per molto tempo ancora. Ma ecco, per ora, un nostro piccolo contributo.

Pag. 204. *All'ora del mangiare*; cfr. Boccaccio, *Dec.*, V, Intr. 3.
Ivi. *Come la neve al sole*; ivi, X, 7, 8.
Ivi. *Come ghiaccio a sole*; ivi, IX, 5, 31.
Pag. 263. *Già è molt'anni*; ivi, I, 7, 23.
Pag. 266. *La donna rimase dolente oltre misura*; ivi, V, 7, 23.

MARIO MARTI.

CARLO PORTA. — *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, a cura di DANTE ISELLA. — Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, MCMLX.

Una felice *trouvaille* dell'Isella permette ora di colmare (sia pure parzialmente e per ragioni, come si vedrà, contingenti) una grossa lacuna nell'opera del Porta e di retrodatarne con sicurezza il debutto come scrittore milanese alla fine del 1792. Si tratta di una serie di poesie, mescolate a prose, comparse anonime col titolo di *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort* nell'almanacco per l'anno 1793, e dove, nonostante alcune intemperanze giovanili e le numerose incertezze lessicali e stilistiche, è pur sempre avvertibile la mano del futuro grande poeta.

Quando si parla di *trouvaille* ci si riferisce in genere a scoperte dovute a fortunate combinazioni o, come si suol dire, ad un accidente fortuito. In questo caso il recupero è frutto invece di una analisi condotta con assoluto rigore logico su dati noti ma sino ad ora non adeguatamente valutati nel loro reale significato storico. Riapriamo anche noi le pagine premesse dal Grossi alla edizione portiana del 1821; « All'epoca in cui i Francesi occuparono la Lombardia egli fu mandato dal padre a Venezia, dove fece la conoscenza di alcuni coltivatori di quel dialetto, ed ebbe occasione frequente di ascoltare varie poesie vernacole. Ivi fu che sentissi per la prima volta bollire fortemente in seno il desiderio di far versi; ne scrisse in fatti alcuni in Veneziano sopra argomenti festevoli, ma non furono da lui conservati, ed egli soleva dire che non valevano la pena di esserlo. Restituitosi in patria, la lettura del Balestrieri lo determinò a darsi al dialetto proprio. I primi suoi tentativi in questo genere furono due almanacchi, ch'egli pubblicò colle stampe; ma essendo stato fieramente, e scurrilmente satirizzato in un altro almanacco scritto pure in dialetto, e credo da un parrucchiere, — almanacco il quale quantunque privo affatto d'ogni merito, godeva però a quei tempi qualche favore a motivo dello sfacciato e plateale ardimento con cui era scritto —, il Porta si indispettì talmente, che depose il pensiero d'esser poeta, e stette molti anni fermo nel proponimento che aveva fatto di non prendere mai più la penna per iscrivere un verso; ed ecco come le goffe, e petulanti contumelie d'un ciarlatano pervengono pur qualche volta a stancare il genio e a stornarlo dalla sua via. Ma il Porta, dopo un lungo silenzio non poté più resistere all'impulso della sua natura... ». A questo punto, com'è noto, erano naufragati tutti i tentativi di quanti aveva cercato prima dell'I. di riscoprire i due almanacchi citati dal Grossi. Primo, perché, risalendo il soggiorno veneziano al 1798-9, non si vedeva come si potessero conciliare i « molti anni » ed il « lungo silenzio » di cui parla il Grossi col fatto che i primi versi portiani databili con sicurezza appartengono ad epoca immediatamente posteriore (1800-1805). Secondo, perché gli unici almanacchi di questo quinquennio oltre ad essere lontanissimi dallo stile del Porta, non rientrano, come dimostra l'I., nei « termini della polemica delineata dal Grossi ».

Interrogando però le testimonianze coeve e la poesia stessa del Porta, l'I. si è accorto ad un certo punto che l'ordine degli avvenimenti riferiti dal Grossi si urtava contro tutta una serie di dati questa volta obiettivi, dai quali risulta con estrema chiarezza come la carriera letteraria del Porta abbia avuto inizio quanto meno negli ultimi anni del Collegio (1790-2) e per cui non sarebbe stato forse inutile estendere le ricerche oltre i limiti cronologici fissati nei *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta*. Varcate dunque le colonne d'Ercole della testimonianza del Grossi, l'I. ha preso in esame gli almanacchi dell'ultimo quindicennio del Settecento, e più precisamente i due intitolati *El Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, del 1792 e del 1793, il *Borgo degli Ortolani*, *La gran tor de Babilonia* ed *El Verzee de Milan* del 1793-5, *La settimana grassa con la prima dominega de quaresma*, del 1797, *La Piazza di Marcand con on poo*

de covin per conseguenza di Duu Mur, e *San Rafael e Porta Renza*, del 1799. Ora, mentre i primi due (ma quello del 1793 non si ritrova più nella Ambrosiana assieme agli altri sei, né è stato possibile all'I. di rintracciarlo altrove) appaiono di uno stesso autore, la prefazione dell'almanacco immediatamente seguente, il *Borgo degli Ortolani*, contiene appunto, se non proprio una satira scurrile, un attacco « in tono sprezzante e sbrigativo » del *Lava piatt*: « guastamestieri, che ha preteso gabellarsi per allievo di un grande maestro, ma che si tradisce subito per un buonanulla... giovane ambizioso, cui sarà sufficiente ripetere, per chiudergli la bocca, i versi del Parini in morte del Balestrieri », etc., etc.

La situazione dunque è proprio quella descritta dal Grossi. Ma questo non basta. Perché dalla finissima analisi condotta dall'I. sui temi e sullo stile delle prose (una introduzione programmatica e quattro brevi capitoli per ognuna delle stagioni) e soprattutto dei versi (dodici « novellette » o « fattarij » in sestine ed un sonetto caudato) contenuti nel *Lava piatt*, risulta evidente che autore non può esserne stato che il Porta giovane (cfr. pagg. XI-XXXI). Un Porta, per di più, già impegnato in motivi (come quello della polemica lingua-dialetto, della presa in giro, soprattutto nei riguardi di certi ambienti beghineschi e del mondo dei nobili), che costituiranno, com'è noto, la trama delle sue composizioni più celebri.

Senza entrar qui nei dettagli, basterà ricordare certo gusto per le descrizioni (come ad esempio quella del salotto della « scioretta » impegnata con le amiche in chiacchiere vane ed acidi pettegolezzi, od ancora della scenata fatta all'innamorato dalla gelosissima « gnocca », in cui si riconosce sia pur in embrione la figura della « morosa » del Marchionn, od infine di certe situazioni « cocasses » dove alla rozzezza del protagonista, il « Piovan » del viaggio sul barcone, si accompagna una notevole dose di torpidezza e viltà morali) e le numerose aperture sul mondo fantastico delle storielle allegre: « Sentii se vorii rid... Stem a sentì, che quest l'è el pù bel pass... Sentii stoo fatt, o Sciori, e giudichee... », per rendersi immediatamente conto della validità delle conclusioni cui l'I. è pervenuto quanto all'attribuzione del nostro almanacco. Se tutti questi elementi qualificano nel modo più autentico la poesia del Porta, non si può dire però che riescano sempre a riscattare le intemperanze di linguaggio e la crudezza delle situazioni di non poche di quelle « novellette ». Le stesse intemperanze, che, sia pur castigate da un'arte superiore, varranno più tardi al Porta la fama (assolutamente immeritata) di scrittore « ordurier », mancano infatti nel *Lava piatt*, tranne poche eccezioni, di quella forza di rottura e di quella brutale sincerità che ne giustificano invece la presenza nelle opere più tarde. Per cui, concludendo, non si potrà non riconoscere che in taluni casi esse appaiono assolutamente gratuite, ancorché affatto ingenue, per non dire addirittura incongrue (1).

---

(1) Istruttivo, sotto questo aspetto, il raffronto fra il sonetto caudato ed un altro componimento sicuramente portiamo del medesimo genere, *Chi m'ha in del venter stravoltaa i buvij?* (ed. Isella, Milano, 1958, n. 158, già dall'I.

Superfluo forse, date le numerose prove fornite in precedenza dall'I., mettere in rilievo la notevolissima diligenza ed accuratezza dell'edizione (non certo facile, pei numerosi difetti della stampa) nonché l'ampiezza delle note che seguono a passo a passo il testo, commentandone i luoghi meno perspicui, le particolarità d'ordine linguistico e stilistico, ed infine gli elementi più specificamente « portiani ». Una idea della complessità e delicatezza dei problemi connessi alla costituzione del testo ci è data dalla « Nota » aggiunta all'edizione (pagg. 43-6), dove sono fatte le parti degli errori imputabili allo stampatore e di quelli che si può presumere dovuti a svista od inavvertenza dell'autore; errori che riguardano e l'ortografia ed il lessico, ma in alcuni casi anche la misura dei versi, e di cui l'I. ci fornisce un accurato regesto critico-filologico.

Chiude il volume il fac-simile del *Lava piatt*, che facilita ovviamente di molto la presa di contatto diretta del lettore con quel genere di pubblicazioni e nello stesso tempo permette di valutare nella sua esatta misura la somma di interventi e di correzioni cui l'I. si è visto costretto per rettificare o quanto meno limitare al minimo le incongruenze dell'originale.

Utili oltre che interessanti anche i frontespizi e le vignette degli almanacchi dell'ignoto avversario del Porta riportati, sempre in facsimile, nel corpo del volume, e decorosissima oltre che elegante infine la presentazione tipografica allestita dalla casa editrice Ricciardi.

D'Arco Silvio Avalle

Aurelia Accame Bobbio. — *La crisi manzoniana del 1817* — Firenze, Le Monnier, 1960, in-16°, pagg. 83 (Pubblicazioni dell'Istituto di Letter. Ital. della Facoltà di Magistero dell'Univ. di Roma).

Dopo le pagine postume di Michele Barbi, pubblicate nel 1943 sul « già sì fiero Alessandro e la crisi del 1817 », con le quali, argomentando su dati positivi, si riconduceva a più realistiche e assai meno complesse circostanze la presunta crisi religiosa e politica immaginata dalla fervida mente del Ruffini, pareva che l'ammonimento a non voler spingere lo sguardo oltre i limiti consentiti da una retta interpretazione dei documenti epistolari fosse stato accettato. Ma ecco che il rinvenimento di una letterina al Fauriel, proprio dei giorni cruciali della crisi perché datata 1° aprile 1817, ha riacceso la discussione. Fu Tommaso Gallarati Scotti a darne notizia nel gennaio del 1958 in un articolo giornalistico con cui si attribuiva a comunica-

---

fatto risalire agli « anni di apprendistato » del poeta ed esprimente, come un po' tutto il *Lava piatt*, una certa tendenza alla coprolalia.

zioni di un carattere del tutto piano e pratico il valore d'una rivelazione dello stato d'animo inquieto e assalito, dopo la recente conversione, da un sentimento che risospingeva il Manzoni verso le persone e le idee dei cenacolo ideologico che un tempo aveva tanto amato. Contuttociò Giulio Vallese, che aveva avuto frattanto il testo francese della lettera riassunto e in parte tradotto nel citato articolo, pure ignorando la nota del Barbi, oppose al Gallarati Scotti (nel fasc. della riv. « Delta » N. S., datato 1957, ma uscito l'anno dopo) una critica del nuovo documento più avveduta e aderente alla realtà storica e psicologica, riconducendo l'episodio a cause oggettive, e cioè al bisogno di trovare un sollievo alle sofferenze nervose, mutando aria e consuetudini, come invocava appassionatamente la madre, sottraendosi così anche a talune inframmettenze troppo spinte degli zelanti monitori del neo-convertito.

Non è sembrato tuttavia alla Accame Bobbio che questa e tutte le precedenti spiegazioni della cosiddetta « crisi » avessero veramente veduto chiaro nelle assai più profonde ragioni spirituali di quel critico momento, e in un apposito volumetto ha ripreso il problema dalle sue origini. Anch'essa crede che in quegli anni tra il '16 e il '17 dubbi angosciosi di natura morale e religiosa travagliassero lo spirito del Manzoni. Ma si orienta verso una via nuova. Erano gli anni della gestazione della sua prima tragedia che inaugurava un « sistema » nuovo e affatto morale nel campo del teatro. Quelle « idee grandi e nobili » di cui nella lettera al Fauriel del 26 marzo 1816 si rammaricava di non poter discutere con lui, sembra all'autrice che non possono essere diverse da quelle famose che già prima aveva scritto allo stesso amico di voler ricondurre alla poesia sacra mediante i suoi Inni. Ora « ripensare l'origine della sua ispirazione tragica — scrive — può dunque avvicinarci a penetrare qualcosa di più intorno alla natura di quelle idee e di quelle discussioni, e al loro influsso sull'inquietudine spirituale e sul desiderio di evasione dall'ambiente italiano che in quel tempo incomincia a manifestarsi ». Osservata da questo angolo visuale la ricerca si fa via via più interessante. Fermo restando uno stato nervoso di angoscia, vengono rappresentati su questo fondo i dubbi e gli interrogativi che succrescevano nella mente del poeta quando aveva scelto già il suo eroe tragico. L'esperienza di fatali avvenimenti recentissimi, raffrontati a quelli dei quali era stato vittima il Carmagnola, parevano eccitare il suo pensiero a meditare sul ripetersi di talune situazioni drammatiche e sul destino della natura umana negli intrichi della storia, tanto più rovinosi questi quanto più generosa quella. Meditazione nella quale era condotto quasi necessariamente a ricercare quale ausilio poteva giungere dalla religione per scrutare questo mistero umano e per risolvere il problema della assolutezza di principii morali che dalla coscienza soggettiva potevano essere tratti ad applicazioni contrastanti: la dottrina del Senato Veneziano, le sacre istituzioni politiche ribatezzate dal Congresso di Vienna da una parte, e il Carmagnola e lui medesimo, il Manzoni, dall'altra. La Chiesa sola era chiamata per volontà divina a liberare l'uomo dal funesto morso di tanta contrarietà; ma nella storia d'allora e di prima l'autorità della religione pareva invocata a convalidare i principii reazionari della Restaurazione, appunto fra il '16 e il '17 e

in Milano stessa, e si stipulavano quei Concordati che sancivano un appoggio sostanziale ai restaurati regimi. Di qui il malcontento e le agitazioni nelle classi operaie, la carestia imperversante in tutta Europa, il malessere che si faceva sentire anche nel milanese con la disoccupazione dei filatori di seta. « Ora — osserva l'autrice — la politica ufficiale dell'autorità ecclesiastica, non aliena dall'appoggiare i regimi assolutistici, e il corrispondente atteggiamento di questi a difensori della religione nell'atto stesso che calpestavano i diritti fondamentali dei popoli, mostravano quell'autorità soggetta anch'essa, nelle sue interpretazioni pratiche del Vangelo, ai mutamenti storici, compromessa per interessi temporali, e per la diffidenza verso gli eccessi giacobini, a contrastare o almeno a non favorire idee che il Manzoni sentiva naturalmente scaturire dalla religione ». Ben altro doveva essere il compito della Chiesa, mediatrice fra i principii di giustizia del Vangelo e le passioni interessate e gli egoismi dei poteri costituiti, consenziendo ad essi gli uomini di Chiesa. Il Manzoni risaliva col pensiero all'esempio delle età eroiche che crearono martiri e santi, e a contatto di una esperienza storica scoraggiante, confermata dall'argomento tragico ideato, si sentì scosso nei presupposti stessi della sua conversione, e in disaccordo con l'atteggiamento conciliativo del suo direttore spirituale. Si trovava nell'alternativa di approvare un indirizzo dell'autorità ecclesiastica che era in contrasto con tutta la sua coscienza di uomo del secolo dei lumi e col Vangelo soprattutto, o di rinunziare alla guida della Chiesa di cui più sentiva la necessità nel duplice suo stato d'animo di poeta del Carmagnola e di avversario d'un regime imposto con la forza. Questo spiega la nostalgia di Parigi, il desiderio di ritemprarsi nella fede accanto a liberi uomini di religione come il Grégoire, tanto vicino a lui nella interpretazione della realtà storica. « Ma per la stessa ragione — nota l'autrice — quei contatti e quell'ambiente in una tale condizione di spirito apparivano al Tosi, come al Degola, il più grande pericolo per la sua fede, e l'averli evitati la più grande grazia che il Manzoni avesse ricevuto dalla conversione in poi ». La soluzione la cercò da sé, ricorrendo a letture e a meditazioni sul problema. Già il Vallese aveva notato di sfuggita nella lettera del 14 giugno 1817, la richiesta di libri d'edificazione religiosa, ma la Accame Bobbio ha voluto esaminare addentro il contenuto dei trattati del Bergier, del Deluc, dell'Abbadie, del Lyttelton, e vi ha trovato aspirazioni e dottrine che potevano sanare nel Manzoni il dissidio e rinsaldarlo anche nella sua ispirazione di poeta del Carmagnola, risolvendo così anche il problema della moralità del teatro tragico. Non solo questo. Perché essa pensa che, se il Sismondi gli aveva offerto la figura ideale del protagonista, ma in pari tempo conturbato la sua fede con la rappresentazione d'una Chiesa mondanizzata e fautrice di disordine nella storia, quelle letture religiose erano venute incontro alla sua crisi dimostrandogli l'infallibilità dell'insegnamento, infondendo in lui quella certezza che non gli offrivano i sistemi umani, e la sicurezza della capacità della Chiesa nel trascendere l'esperienza storica e nell'illuminare, per l'applicazione delle verità evangeliche alle condizioni storiche, l'uomo scosso dalle sue passioni e dagli eventi. Essa scorge già qui in germe l'atteggiamento critico che si spiegherà ampiamente nella *Morale*

Cattolica. Il primo getto della *Pentecoste*, abbozzato in quei giorni, segna il superamento della crisi e il ritorno di una luminosa quiete nel cuore del poeta.

Lo studio è condotto con serio impegno e col saggio criterio di astenersi da induzioni non poggiate sopra un fondamento ineccepibilmente logico. Non basta a spiegare la crisi del 1817 l'argomento della scossa salute, e, fermo restando questo stato psicofisico innegabile, era ben giusto che s'andasse più a fondo, tenendo conto della tensione spirituale del poeta mentre cercava una via nuova e altamente morale di espressione drammatica, e si chiarissero i contrasti di idee che in quell'anno lo tormentavano. Ne ricevono luce, non solo la storia poetica del *Carmagnola*, ma anche la genesi della *Pentecoste* e la decisione stessa di porsi alla *Morale*, senza imposizione d'alcuno, ma per provare a se stesso la riacquistata fiducia nel magistero della Chiesa. Era il passo indispensabile perché il poeta potesse aver sgombra la via alle alte concezioni degli anni successivi sino alla pubblicazione del capolavoro.

FAUSTO GHISALBERTI

OTTORINO MORRA. — *Fogazzaro nel suo Piccolo Mondo (dai carteggi familiari)*. — Bologna, Cappelli, 1961, vol. in 8°, pagg. 741.

Alla fioritura di articoli che hanno cercato di ravvivare l'ormai sbiadito ricordo del Fogazzaro, che quest'anno si commemora nel cinquantenario della morte, va aggiunto anche questo libro di Ottorino Morra.

L'aut. non tanto ha voluto tracciare una biografia dello scrittore vicentino quanto presentare un'ampia scelta di lettere (a commentare le quali egli ritiene sufficiente qualche breve nota informativa che non giunge mai alla completezza dell'osservazione critica) che ci mostrano il Fogazzaro intimo, familiare, piuttosto sollecito di consigli alla schiera dei figli e dei nipotini, che preoccupato dei propri successi letterari.

È ben vero che un'eco, ora della sua fortunosa carriera di scrittore e di conferenziere (1), ora delle sue dolorose battaglie spirituali (2)

---

(1) Cfr. lettere dell'1881 da cui si apprende l'immediato successo di *Malombra* e lettere del '98 sulle festose accoglienze tributategli da Parigi, Firenze, Roma e Venezia, ove aveva tenuto le conferenze « Le grand poète de l'avenir », « Il progresso in relazione alla felicità », « Scienza e dolore ».

(2) Cfr. le pagine di diario, di appunti, di meditazioni (già in parte rese note dalla biografia del Gallarati Scotti e del Nardi, oltreché dalle *Lettere Scelte*, vol. XIII di *Tutte le Opere*, Mondadori, Milano, 1940) sulle sue lotte, sinceramente sofferte anche se non sublimate in catarsi, tra spirito e senso, culminanti nell'incontro con Elena dell'83.

Delle diverse, seppur non meno accese, battaglie contro i clericali intransigenti, fanno testimonianza soprattutto le lettere del 1906-7, subito seguenti alla condanna del *Santo*, del « Rinnovamento », delle « Letture Fogazzaro ».

affiora qua e là nel carteggio con amici e parenti, ma in misura molto scarsa e, comunque, non bastante per portare nuovi contributi critici allo studioso di « problemi » fogazzariani. Semmai d'un certo interesse e a riprova di quel che saranno anche in età matura tendenze costanti del F. (ma ben altro, si capisce, è l'intento del M. nel farne menzione) sono le lettere dell'adolescenza, oscillanti tra la pretenziosità d'uno stile ornato d'orpelli retorici e l'adesione al linguaggio parlato, spinto al punto di essere riprodotto nell'immediatezza, non priva di comicità, della battuta dialettale (1). Oppure le lettere che ci mostrano il Fogazzaro, ormai scrittore affermato, alla ricerca di annotazioni paesistiche a Roma o a Subiaco, per ambientare i protagonisti dei suoi romanzi in uno scenario naturale sentito dal proprio cuore ancor prima che dalla propria fantasia d'artista. Di questo non mai sopito legame al dato immediato della realtà sono testimonianza anche gli accenni a macchiette e figurine caratteristiche incontrate dallo scrittore nella vita reale e che puntualmente ritroveremo, trasformate in caricature, in tanti e tanti suoi libri. L'esagerazione tonale è sempre presente in questi ritratti. Si veda ad esempio in una lettera giovanile questa descrizione che ci ricorda la malombriana contessa Fosca: « ...Affannata dal caldo e lavorando di ventaglio e di fazzoletto lasciava sfuggire un diluvio di parole dalla bocca affogata in mezzo a quel pajo di borse pendenti dalle guancie... » (cfr. pag. 28).

Ma vi sono pure le pagine del dolore che trova la via della consolazione nelle lacrime e nella preghiera: alludo a quelle che ricordano la scomparsa repentina del figlio ventenne del romanziere. Qui più che altrove è dato cogliere l'intima e profonda unione che esisteva tra il Fogazzaro e la sua piccola cerchia di affetti familiari. Cosicché l'impressione che rimane al termine della lettura di questo carteggio non è di aver incontrato il maestro che incute reverenza o il celebrato autore mondano festeggiato dalla nobiltà e dall'agiata borghesia, ma soprattutto un buon amico, un padre affettuoso e dai gusti un po' provinciali.

Non è intenzione del M., come egli stesso ci avverte nella prefazione del suo libro, muoversi su un campo critico, ma su un campo, per così dire, illustrativo. La prima parte infatti raccoglie una serie di lettere familiari che ben poco fanno comprendere del mondo letterario del Fogazzaro e dei suoi problemi spirituali; la seconda invece si allarga a raccogliere echi di polemiche, di contrasti e di successi mondani. Solo in un punto il diligente compilatore azzarda qualche osservazione personale ed è, caso strano, a proposito di *Piccolo Mondo Moderno* per il quale, dopo aver avanzato qualche risèrva ormai risaputa, il M. non esita ad avvicinare il Fogazzaro a Dickens « per la capacità... di portare il lettore dal sorriso alle lacrime a suo piacimento » (cfr. pag. 492).

Né ci riesce a consentire con lui quando definisce « bellissima » la

---

(1) Cfr. lettere da Torino del 1862 ove compaiono frequenti battute del dialetto piemontese. Dell'interesse fogazzariano per la battuta dialettale fine a se stessa offrirà ricca testimonianza la successiva produzione prosastica.

pagina in cui Pietro si allontana da Vena di Fonte Alta per raggiungere la moglie morente: « Giù giù nelle tenebre, al trotto di una brenna, sopra un biroccino sconquassato, accanto a un compagno muto; spariscono in alto per sempre i boschi, i pascoli con i sentieri, le macchie e le fontane che tanto sanno, sparisce Picco Astore; giù giù, sotto le stelle pure... » ove il Fogazzaro offre un esempio lampante di falsa musicalità, di velleità lirica invano cercata con espedienti meccanici.

MARIA LUISA SUMMER

FAUSTO NICOLINI. — *L'« Editio ne varietur » delle opere di Benedetto Croce.* — Saggio bibliografico con taluni riassunti o passi testuali e ventinove fuori testo. — Napoli, 1960 (Banco di Napoli. Biblioteca del « Bollettino » dell'Archivio storico, V), in 8° grande, pagg. 544.

BENEDETTO CROCE. — *Nella penisola iberica.* — Taccuino di viaggio (1889) a cura di FAUSTO NICOLINI. — Napoli, 1961 (Banco di Napoli. Biblioteca del « Bollettino » dell'Archivio storico, VI), in 8° grande, pagg. 80.

Dal *Saggio* di un *Repertorio bibliografico degli scrittori nati o vissuti nelle province dell'ex regno di Napoli*, che l'infaticabile Nicolini fra gli altri suoi lavori va preparando (un saggio di ben 500 voci), l'aut. ha stralciato lo scritto sul Croce, che per l'importanza del soggetto e il numero delle pubblicazioni, a tacere dell'affetto dello scrivente e dei molti ricordi di una così lunga intrinsichezza, ha preso le proporzioni di questo ampio volume: non ancora, a dire del N., una « bibliografia ragionata », ma un repertorio indispensabile per la consultazione dell'opera del Croce, del quale si indicano di tutti gli scritti raccolti in volume la data e il luogo della prima pubblicazione, e si dànno, dei minori e minimi, cenni riassuntivi o citazioni testuali sicché il libro viene ad essere anche una sorta di florilegio crociano. Né spiacerà che in una bibliografia così concepita s'inseriscano aneddoti e ricordi, narrati con quella vena di scrittore che è propria del N., o dal Croce stesso in pagine qui riportate di lettere o dal diario, l'episodio, ad es., del duello con l'amico Riccardo Carafa d'Andria; e ben compiono questa bibliografia, che è tutta una rievocazione del mondo ideale e affettivo del Croce, le ventinove tavole fuori testo, fotografie del filosofo, di suoi amici e familiari, di autografi, del suo studio, della sua biblioteca. Il libro dopo i brevi cenni biografici segue capitolo per capitolo l'ordine delle opere crociane (Serie I, i quattro volumi della *Filosofia dello spirito*, Serie II, i quattordici dei *Saggi filosofici*, Serie III, i quarantaquattro volumi di *Scritti di storia letteraria e politica* e Serie IV, i tredici volumi di *Scritti vari*); e reca

in appendice quattro note molto interessanti, sul *Carteggio*, sul *Diario*, *Di alcune antologie di scritti crociani*, *Varie*.

Così com'è il volume prepara in certo senso la bibliografia, rigorosa e sistematica, di tutti gli scritti del Croce, a cui attendono alunni dell'Istituto di studi storici, e insieme quella biografia che il N. sta per condurre a termine e che uscirà nella nuova collana delle *Vite* dell'Utet. Ma è già per sé stesso, a prescindere dall'impronta personale che lo contraddistingue, uno strumento necessario per chi abbia a ricercare un qualsiasi scritto del Croce e voglia conoscerne, per meglio intenderne il tono e il fine, il tempo e l'occasione in cui fu steso e pubblicato. (Si vedano, ad es., i tre voll. delle *Pagine sparse* recentemente ristampati dal Laterza (1960), in cui non sempre è l'indicazione della data, che soltanto talvolta si può desumere indirettamente e che sarebbe proprio per queste pagine, così legate al momento in cui furono stese, necessaria).

L'*Appendice* seconda dà notizia dei diari di Croce, noti al pubblico da quando egli ne pubblicò un saggio nel volumetto *Quando l'Italia era divisa in due*. Essi risalgono al 1906 e furono stesi fino al 1950, rendiconto quotidiano delle letture, del lavoro, degli incontri, delle conversazioni ecc., intrapreso, come egli soleva dire, per un esercizio di disciplina, per un controllo costante delle proprie occupazioni e del proprio lavoro — e *Taccuini di lavoro* egli li intitolò, ricopiandoli in sei volumi. Non ne è per ora, così come delle lettere, consentita la pubblicazione; il N. ne stralcia qualche passo e valga per tutti questa citazione: « Questa settimana (oltre le solite faccende che mi hanno preso tempo) ho lavorato a fare e disfare lo scritto sul Pascoli, pel quale non trovavo l'intonazione soddisfacente. Stamattina finalmente, dopo una notte quasi insonne, mi pare di avere colto il punto giusto e lo studio critico mi è parso chiaro innanzi. Ho scritto una quindicina di cartelle (27 nov. 1908) ».

Integralmente invece pubblica un altro diario più giovanile, il taccuino di un viaggio nella penisola iberica compiuto dal Croce ventitreenne (4 maggio-3 luglio 1889) con un suo antico compagno di liceo, Francesco Capece Galeota, trovato autografo fra le carte di lui non nell'originale ma in una copia a cui egli stesso attese, probabilmente nel 1926: un fascicoletto di 80 pagine, 77 del diario e 3 di spogli di cataloghi dell'Archivio di Simancas, che il N. non riporta. Un inedito dunque del Croce, che se non recasse il suo nome ma quello di un ignoto sembrerebbe forse non molto interessante. Non possiamo però leggendolo non aver presente la persona di chi lo scrisse e perciò non ricercare e riconoscere per più di un segno qualche tratto del suo carattere. Sono semplici note, che il giovane viaggiatore stendeva ogni notte senza pretendere di fare del bello stile, né considerazioni particolarmente peregrine: ma colpisce l'asciuttezza e la precisione, l'assenza assoluta di frange retoriche o sentimentali, la schiettezza delle impressioni. Significativa è la polemica qua e là affiorante con la *Spagna* del De Amicis e il raffronto tra quel che egli vede e le deformazioni e le invenzioni del libro celebratissimo del popolare scrittore: direi che qui, in questo amore e gusto della verità nuda e schietta con la congiunta diffidenza per quanto può velarla o confonderla, sia, in così modesto ambito, riconoscibile il Croce degli anni avvenire. E

già tutta sua è la quadratura mentale che si rivela nell'ordine del diario, nella collocazione di ogni nota nel suo proprio posto, nell'equilibrio costante del giudizio, e che dà a queste pagine una loro unità stilistica, sì da farci avvertire più che un presentimento del suo caratteristico stile. Ne avvertiamo anche certe inflessioni in qualche aneddoto o ritratto come, per citare un esempio, questo: « Nella sala del Criminal, la mattina, al primo tentativo di visita, funzionava il tribunale; e il portiere ci ha voluto narrare la storia della causa che si discuteva: quella d'un evaso dalla galera, ripreso in atto di rubare e ricondannato. — *Pero se escaparà! oh, se escaparà!* — ci diceva il portiere, fiducioso e ammirato »; o l'altro più ampio che segue nella stessa pagina, del sacrestano di una chiesa di Valencia, o della guida araba per le vie oscure di Tangeri. Non mancano nel diario di questo viaggio, che pure non fu propriamente un viaggio di studi, note su biblioteche e archivi (« Io mi sono dovuto recare alla Biblioteca Colombina per ricercarvi un codice delle *Constitutiones Regni Siciliae*, del quale mi si era data l'indicazione. Ma ho potuto mettere in chiaro che non esiste, derivando la notizia da uno sbaglio dell'antico catalogo »; « All'Archivio generale della Corona di Aragona, dove avevo promesso all'amico Pércopo di fare alcune ricerche per il suo Cariteo... »; o la pagina tutta sugli Archivi di Simancas, e gli spogli omessi, come si è detto, in questa stampa), e frequenti accenni ad acquisti di libri spagnoli e portoghesi. Ma forse più che queste pagine, che pur ci lasciano intravedere lo studioso e il lettore da noi conosciuto, ce ne dicono l'intimo spirito quelle altre più numerose, testimonianza di un interesse vivace e costante per tutto quanto è umano, a cui s'ispirano gli aneddoti e i piccoli ritratti di questo diario, come gli studi di erudizione storica e le maggiori opere della sua maturità. Federico Chabod ha rilevato nei primissimi saggi dell'erudito la vocazione dello storico per questa umana simpatia, che si fa senso così vivo del particolare: anteriore a quegli studi è questo diario, che ci permette di riconoscere quella qualità e quell'attitudine in un momento ancor più giovanile e in semplici note di viaggio (1). Si comprende perché il Croce lo ricopiasse tanti anni dopo, non per pubblicarlo ma come un documento caro del cammino da lui percorso; e a lettura finita sembra a noi non più un diario qualsiasi di un qualsiasi viaggiatore ma una lettura assai utile a chi voglia rendersi conto della preistoria dell'opera crociana. Anche per questo siamo grati al Nicolini, che ce ne ha dato così bella e accurata edizione, offrendo pure in una esauriente Avvertenza tutti i chiarimenti necessari.

MARIO FUBINI.

---

(1) Tra gli studi, ricordati da Chabod, è quello su *Inés de Castro* (del 1892, rist. in *Aneddoti di varia letteratura*, 1953, II ed. num. LXIX), che ha il suo precedente nella nota, la più giovanilmente commossa di questo diario: « Queste due tombe, monumento di amore tragico e devoto, omaggio di un re alla donna che aveva amata da giovane e " *que despois de ser morta foi rainha* " (Camões), sono di alto effetto poetico. Da sole, giustificano un viaggio ad Alcobaça ».

ANNUNZI

Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, The University of Illinois Press, 1960. — Si tratta di una diligente presentazione della commedia italiana del Quattro e Cinquecento. Il libro non reca contributi originali di ricerca; esso è rivolto particolarmente agli studiosi del teatro inglese elisabettiano, a cui offre un comodo repertorio di temi, motivi e caratteri delle commedie del Rinascimento italiano. Ecco il titolo di alcuni capitoli: « Fifteenth-Century Background »; « Italian Farce »; « The Learned Comedy »; « Serious Comedy »; « The ' Commedia dell'Arte ' and Learned Comedy ».

R. C.

È stato pubblicato a Londra un volume di studi sul Rinascimento italiano, dedicato alla memoria di Cecilia M. Ady: *Italian Renaissance Studies*, ed. by E. F. Jacob, London, Faber and Faber. 1960. Molti dei saggi riguardano la storia politica, economica o artistica: E. F. Jacob, « An Approach to the Renaissance »; Denys Hay, « Italy and Barbarian Europe »; J. R. Hale, « War and Public Opinion in Renaissance Italy »; E. H. Gombrich, « The Early Medici as Patrons of Art »; ecc. Altri saggi riguardano più direttamente la storia letteraria: Roberto Weiss, « Italian Humanism in Western Europe: 1460-1520 »; Sir Maurice Bowra, « Songs of Dance and Carnival »; John Sparrow, « Latin Verse of the High Renaissance »; Cecil Grayson, « Lorenzo, Machiavelli and the Italian Language »; ecc. Il volume è una ulteriore testimonianza dell'alto livello raggiunto dagli studi storici e letterari in Inghilterra.

R. C.

Annibal Caro, *Lettere familiari*. Volume terzo. Edizione critica con introduzione e note di Aulo Greco. Firenze, Le Monnier, 1961; pp. 363. — È stato ora (marzo 1961) pubblicato il terzo ed ultimo volume di questa pregevole edizione (cfr. la mia rec. nel fasc. 421, pp. 135-41), che reca le lettere 567-805 (agosto 1559 ottobre 1566). Il

volume è corredato di un indice degli *incipit*, utile a identificare agevolmente le lettere senza data o senza indirizzo; di un indice dei destinatari; di un accurato indice dei nomi, con rimandi analitici.

Il lettore curioso di cose cinquecentesche troverà qui alcuni scritti di particolare interesse. Notiamo la lettera 593, del maggio 1560, a Bernardino Rota, di « condoglienza » per la morte della moglie, Porzia Capece; la 609, del 5 ottobre '60, a Francesco Landriano, dove l'autore si compiace della propria erudizione mitologica, descrivendo la figura autentica delle sirene, secondo autori e incisori antichi, per un'*impresa* di cui suggerisce anche l'*anima*, cioè il motto che doveva accompagnare la figura; le lettere 627-29, 631, 632, del luglio-agosto '61, a Sebastiano Spiriti e al fratello suo, Giulio: una bella prova della gentilezza d'animo e dell'acume psicologico del nostro autore, che si fa medico e consigliere affettuoso e accorto di un amico angustiato e sconvolto da penose manie; la 676, del 2 novembre '62, a Taddeo Zuccari pittore, con le ingegnose e doviziose « invenzioni » che il Caro proponeva per le pitture da farsi in una sala del palazzo Farnese di Caprarola; la 743, del 12 dicembre '64, a Vicino Orsini, e la 674, del 15 maggio '65, a Onofrio Panvinio, con altre ingegnose « invenzioni »: esempio caratteristico, anch'esse, della collaborazione, frequente in quel secolo, tra i letterati, nutriti di peregrina erudizione umanistica, e i pittori.

G. G. F.

Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Alberto Frattini, Brescia, « La Scuola » Editrice, 1960, pp. 573, in-8°. — A questo commento dei *Canti* il Frattini fa precedere una breve introduzione in cui, con buona capacità di sintesi e di penetrazione critica e tenendo presente la connessione dei problemi culturali e ideologici con gli aspetti e motivi della sua arte, delinea succintamente lo sviluppo della « carriera poetica » del Leopardi. Segue una rassegna della critica leopardiana, ampia e particolareggiata (anche se in qualche luogo non appare del tutto chiaro lo sviluppo dei problemi critici), che è una sintesi del precedente *Saggio di una storia della critica e della fortuna dei Canti di G. L.* (Brescia, 1957) del Frattini, corredata da un'ampia accuratissima nota bibliografica e integrata da un attento e preciso *Ragguaglio sui commenti dei Canti*. Il commento presenta una puntuale e ricca spiegazione dei testi unita a una vigile penetrazione dei motivi stilistici ed estetici: il Frattini si richiama spesso alle correzioni e varianti, là dove tale esame può essere più significativo; abbondanti, ma con discrezione, i riscontri testuali con i classici antichi e moderni, e numerose sono le citazioni di giudizi di altri studiosi, riportate con misura ed equilibrio. Le brevi introduzioni premesse ai singoli Canti (pur con qualche affermazione forse non pienamente convincente e perspicua) rispondono alla stessa esigenza di equilibrio e di intelligente rielaborazione di tutto il lavoro critico intorno al Leopardi che appare il merito principale di questa nuova lettura del poeta recanatese.

M. T. C.

Segnaliamo i contributi, sempre precisi e assai utili, che Torquato Barbieri, preposto alla Biblioteca del Carducci, continua a dare sul Poeta, su pubblicazioni e lettere sue, di familiari e amici. Dopo le due « piccole monografie bibliografiche » in-24°, di « Amor di libro », *La prima stampa del sonetto « Sole ed Amore » di Giosuè Carducci* (Firenze, Sansoni Antiquariato, 1958), e *L'edizione prima dei sonetti carducciani al Padre Angelico da Pistoia* (id., 1959), sono usciti nella maggiore collana in-8° gr., la *Biblioteca degli eruditi e dei bibliofili* della stessa Casa e a cura dello stesso direttore Marino Parenti: *Un'ignorata pagina politica fiorentina di G. C.* (1959), *Un opuscolo carducciano e una stamperia pistoiese* (1960), *La « Strenna Lomellina » di Filippo Salveraglio* (1960), *Le due prime stampe dell'odicina « Ave » di G. C.* (1961). Particolarmente degno di nota il primo per notizie e documenti inediti che ci offre illustrando un episodio sfuggito ai biografi del poeta, la candidatura alle elezioni politiche come antagonista di Ubaldino Peruzzi, che, in occasione di una sua visita a Firenze per impegni scolastici (ispettore agli esami nella Scuola Normale Femminile nel luglio 1879: è sua la relazione su quella scuola, stampata nella *Nazione* e qui riportata dal B.), fu invitato ad accettare e che sostenne senza troppo impegno e riuscendo ciononostante a giungere sino al ballottaggio: il B. pubblica lettere, telegrammi (fra gli altri di Giuseppe Garibaldi), manifesti, commenti di giornali. Interessante pure il secondo che conferma l'ipotesi dei curatori dell'Edizione nazionale sulla paternità carducciana di un opuscolo massonico del 1866, di cui il B. ha rintracciato la stesura originale tra le carte del poeta, e identifica in quell'opuscolo, pubblicato dalla « Società Tipografica Pistoiese Carducci Bongiovanni & C. » il fascicolo per la stampa di cui il poeta parla in due lettere all'amico pistoiese Francesco Bartolini: il B. dà notizia di quella tipografia e dell'attività che vi spiegò Valfredo Carducci riportando passi di lettere sue al fratello e un elenco descrittivo delle sue pubblicazioni, tra cui è l'edizione principe dell'*Inno a Satana*, ITALIA / ANNO MMDCXVIII / dalla fondazione di Roma (uscì sulla fine del novembre 1865) e una seconda del medesimo *Inno* (in questa completo) del novembre-dicembre 1867; il *Brindisi agli amici della Pieve San Stefano* (*Val Tiberina*) e le *Rime di Matteo di Dino Frescobaldi*, pubblicate come dono nuziale a Isidoro Del Lungo (1866) insieme col sonetto che ne è la prefazione, *Su le piazze pe' campi e ne' verzieri*. Il terzo dà notizia della « *Strenna Lomellina* » *di Filippo Salveraglio* (*Filippo il Buono*, il futuro editore delle *Odi* pariniane), pubblicata in due annate (1879 e '80) a Mortara, a cui il Carducci inviò alcuni suoi componimenti poetici, e ne inviarono pure il Chiarini, il Ferrari, il Pascoli, Ugo Brilli. Infine il più recente porta qualche nuovo particolare sull'occasione dell'ode *Ave*, composta « a richiesta della signora contessa Dina Gozzadini Zucchini per una sua amica (sappiamo ora che l'amica era Emma Romagnoli nata Sacchetti de' conti Barbaran) ma pensando alla morte di Guido Piva »; il B. pubblica lettera e telegrammi di Lidia al poeta scritti in questa triste circostanza, e riesce perciò anche qui a qualche utile precisazione per la biografia carducciana. Inci-

dentalmente ci fa conoscere come le lettere a Lidia siano ritornate nelle mani del C. Fu dopo la morte della donna e per esaudire il suo desiderio: lo apprendiamo da una lettera di una sua amica, Adelaide Del Conte (Foggia, 1 marzo 1881), riportata dal B. in una nota e in cui si legge fra l'altro: « Secondo i di lei desideri mi onoro farle tenere una scatola dalla sopraddetta amica depositatami l'anno scorso ».

Senza dubbio il B. sarà di prezioso aiuto per chi attenderà a una nuova edizione dell'*Epistolario* carducciano, per la quale egli ha già dato una messe notevole di correzioni e integrazioni.

M. F.

Il professor René Wellek, dell'Università Yale, sta preparando i due volumi che completeranno la sua opera ormai universalmente nota e stimata: *A History of Modern Criticism*. Per intanto è apparso, sulla vivace rivista americana « Italian Quarterly » (vol. 15, pp. 30-54), il capitolo dedicato alla critica italiana del secondo Ottocento e in particolare alla figura di Giosuè Carducci. Il capitolo, che si intitola « Italian Criticism after De Sanctis », è scritto con la consueta finezza di percezione e chiarezza di giudizio.

R. C.

Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France* (1855-1940), Paris, Armand Colin edit., 1959, pp. VIII, 652, in-8°. — La vasta ed accurata tesi passa in rassegna le opere teatrali italiane rappresentate a Parigi durante lo spazio di quasi un secolo: principia con il grande giro all'estero della celebre Adelaide Ristori, e termina con Pirandello, ed altri autori ancor viventi. L'opera è divisa nelle seguenti parti: I: L'ère des grandes tournées (1855-'97); II: L'ère d'Annunzienne (1897-1914); III: (1914-1919); IV: L'ère pirandellienne (1919-1935); V: Du pacte à quatre à 1940, ed è di una estrema minuzia, tanto da riferire per ogni rappresentazione il succo delle principali critiche giornalistiche della stampa parigina. Si può dire che all'attento occhio dell'autrice non sfugge alcuno degli spettacoli che vennero messi in scena dai massimi attori italiani; e ne tratta ampiamente; ma anche i minori sono da lei indicati; comincia con la *Rosmunda* dell'Alfieri data dalla Ristori, per giungere sino a Moravia. Poiché il teatro qui è inteso — giustamente — proprio nel suo valore di atto sociale, di vita pubblica, di comunicazione tra il letterato o il poeta ed il pubblico, ci si rende conto dei continui riflessi di cui la vita politica, le relazioni diplomatiche, i rapporti e gli umori vari e mutevoli tra i due popoli italiano e francese caricarono queste manifestazioni di teatro. A noi fa ad esempio un po' effetto sentir parlare di « era dannunziana » nientemeno: ma in realtà, per la cronaca, veramente sgargiante apparve la capacità d'imporsi del pescarese, cogliendo l'onda del decadentismo europeo, a Parigi. Da quanto appena accenno si vede quanto ricca messe di documentazione potrà trovare in questo libro uno storico del teatro; anche se lo storico letterario dovrà soprattutto sceverare, tra tante minuzie di documentazione del costume i giu-

dizi critici propriamente valevoli. Conclude l'opera uno specchio, anno per anno, dei lavori rappresentati a Parigi da D'Annunzio, e un altro simile per Pirandello; una lista di tutte le opere rappresentate, tra cui figurano anche alcune del Goldoni e fin la *Mandragola*, qualcuna delle fiabe del Gozzi, ecc.; e una nutrita bibliografia.

G. De B.

Virgilio Giotti, *Appunti inutili*. Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1959, in-8°, pagg. 102. — Fra le ultime cose lasciate scritte da Giani Stuparich, resta la breve presentazione agli *Appunti inutili* di Virgilio Giotti, pubblicati con affettuosa cura da Anita Pittoni. Sono note e pagine di diario, datate dal '46 al '55, nelle quali il poeta triestino ferma alcune considerazioni sulla propria vita, rievoca amici e famigliari, talvolta si confessa. Stuparich ne metteva in rilievo il tono pudico, espressione costante di una ricerca di ordine, di « pulizia » morale. In questo segno del pudore e dell'ordine morale ci tocca oggi e ci appare unita la memoria dei due amici.

Scrivere, infatti, e vivere con proprietà furono gli imperativi secondo cui Stuparich seppe passare attraverso varie esperienze, dalla milizia vociana alla prima guerra mondiale, dall'insegnamento all'attività editoriale, lasciando un segno di discrezione in qualunque momento dell'opera sua, sia che si ispirasse alla guerra in *Ritorneranno*, sia che desse ragione morale e politica del suo amore per Trieste (*Trieste nei miei ricordi*), sia che si provasse al racconto « puro » con *L'isola* o fermasse in ritratto una vita esemplare (*Scipio Slataper*).

Similmente, giorno per giorno, con pieno coraggio di esame e d'introspezione, Giotti ricercò il suo ordine e questi *Appunti inutili* restano a dimostrarcelo. Per quanto si dichiari a più riprese stanco di una vita percossa dalla sventura, egli non accetta mai il dolore come astratta fatalità o come « prova » per l'acquisto di un'altra vita, ma ne affronta l'analisi e ne rivive i momenti acuti per assiduo bisogno di veder chiaro. È questo un aspetto della sua personalità, che si dovrà sempre tenere presente per approfondire la conoscenza della sua poesia, indipendentemente dal facile richiamo al gusto della psicanalisi e a certi caratteri dell'ambiente letterario triestino. Affetto, pudore, dolore e mesta volontà di veder chiaro: un Giotti moralista, che mentre fissa immagini da riprendere in versi, non rinuncia alla scoperta di antiche debolezze umane in atteggiamenti suoi o dei suoi cari, oppure si confessa in dubbio su quanto ha sempre fatto con passione e perizia: « La scrittura non è adatta a fermare la verità, se anche sia il solo istrumento che si possegga per provarsi a farlo ».

S. A.

Clemente Rebora, scritti di Mario Apollonio, Daria Banfi Malaguzzi Valeri, Remo Bessero Belti, Carlo Bo, Piero Rebora, Diego Valeri, Carlo Zapelloni. Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960, in-8°, pagg. 160. — Studiata e discussa per molti aspetti, la poesia

di Clemente Rebora appare sempre più viva come espressione tipica di una condizione spirituale, di un tumulto morale che ha agitato la prima metà del secolo, per non dire che agita il nostro tempo. Quando si parla di uno stato di tensione che si risolve nella milizia religiosa, seppure si dice molto, non si dice tutto. Rebora è anche un esponente fra i più nobili di una generazione decimata dalla prima guerra mondiale, che in Italia ha vissuto, patito il groviglio dei cosiddetti irrazionalismi contemporanei e se n'è fatta testimone in vario modo. Oggi tale vivere e tale patire vengono ricondotti all'atmosfera culturale dell'esistenzialismo, con buone ragioni. Questo primo « quaderno reboriano », pubblicato a cura degli « amici di don Clemente Rebora », si rende notevole anche per il contributo che reca a un simile ordine di ricerche.

Fra i saggi raccolti fa perciò spicco quello di Piero Rebora, che riconduce nel modo più esplicito a una formazione esistenzialista la cultura del fratello Clemente, con precisi riferimenti e testimonianze dirette. E accanto a quelli di Apollonio, Bo e Valeri acquista una sua importanza la « conversazione » di Daria Banfi, nella quale sono rievocati gli anni in cui ella, Clemente Rebora, Antonio Banfi, Angelo Monteverdi si conobbero studenti all'Accademia scientifico-letteraria di Milano: ricordi e notizie che confermano e coloriscono il quadro storico a cui s'è accennato.

S. A.

Manlio Dazzi ci ha inviato in polemica col Quaglio per la rec. del vol. A. LAMBERTI, *Ceti e classi* ecc. (in questo « Giornale », 137, pp. 611-25) uno scritto (sei pagine dattiloscritte), che, non essendo pubblicabile per l'ampiezza, abbiamo, secondo il suo desiderio, conservato nell'archivio del « Giornale », disponibile per chi volesse conoscere le risposte puntuali e puntigliose al recensore, a suo parere, malevolo. Una seconda risposta (di due pagine) è pur essa troppo ampia. Ne riporto, riassumendo, i punti essenziali. Non è vero che il D. abbia sopravalutato le « Memorie » del Lamberti, anzi ne ha rilevato i limiti, e appunto per il carattere dell'opera ha ritenuto di presentarne soltanto le parti più significative: il titolo non è modernistico, perchè « ceti e classi » sono parole usate dal L. nel suo testo; i titoli dei capitoli sono originali. Non si può dire che la vena dell'apologhista sia spenta dopo Campoformio: è dubbio che una ricerca archivistica risolverebbe la questione della paternità dell'apologo « La galina e i pulesini » circolato in fogli mss. anonimi, come quasi sempre per componimenti di materia politica. Inoltre « se l'apologo figura in un'edizione postuma del Gritti, due anni dopo passa in una del Lamberti ben vivo e presente: d'altronde non è dello spirito del Gritti ». Le « minuzie » rinfacciategli dal Q. non meritavano attenzione, perché la copia che ci ha conservato le *Memorie* è « labilissima e di nessuna autorità formale » e perché esse sono per gran parte opinabili. Dopo di che il D. rileva i seguenti errori del Q., « quando, scrive, sposta una virgola in modo incongruo, staccando dal verbo un oggetto determinato; quando vuol mantenere una *e* (da me indicata e espunta) buttando all'aria il senso logico e *storico* della frase; quando amplia un *alla* (da me indicato e espunto) in all<or>a, mentre è lì esplicita l'indicazione temporale *in appresso;* quando forza la mano al L. dove parla di *una vita poco libera* di religiosi, integrando con *non* piuttosto che con *un* come faccio io; quando crede di emendare una concordanza del testo, solo perché non capisce il valore parentetico di una dimostrazione *ab absurdo* riferita a quel che segue; quando elimina una congiunzione *e* in corrispondenza con altro *e*, solo perché non capisce che vogliono congiungendo distinguere ».

Il D. ha pubblicato inoltre un foglietto di errata-corrige da accludere al volumetto del Lamberti.

*

CRONACA

Per raggiunti limiti d'età, Mirko Deanović ha lasciato con l'anno accademico in corso la cattedra di lingua e letteratura italiana tenuta con onore nell'Università di Zagabria. Per l'occasione gli *Studia romanica et anglica zagabriensia* gli han dedicato il fascicolo num. 9-10 (dicembre 1960), ricco di contributi, di cui alcuni interesseranno anche i nostri lettori. Citiamo V. Gortan, *La version latine du Ier chant de « La Divine Comèdie » par Marko Marulić;* M. Zorić *Stile narrativo di Marco Casotti;* F. Čale, *Comici italiani a Zagabria;* D. Cernecca, *N[illegible] e sulla lingua di Italo Svevo.* Utili anche le bibliografie degli scritti del Deanović, e delle pubblicazioni di lingua italiana uscite in Jugoslavia dal 1945 al 1960.

Mirko Deanović è noto e apprezzato anche in Italia; la Crusca lo ha accolto fra i suoi soci corrispondenti stranieri e l'*Atlante linguistico mediterraneo,* ideato e diretto da lui, si attua sotto gli auspici e con i mezzi della Fondazione Cini. Il *Giornale storico* si associa cordialmente alle onoranze tributate al Deanović nell'occasione accennata, e gli augura di poter ancora a lungo dedicare le sue forze agli studi preferiti.

G. V.

Il IV Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana si terrà a Magonza dal 28 aprile al 1° maggio 1962 e sarà dedicato allo studio degli aspetti e dei problemi linguistici e letterari del Settecento.

IL LIMBO DANTESCO
E I MEGALOPSICHOI DELL'ETICA NICOMACHEA

Alcune invenzioni poetiche dantesche si accampano nella fantasia con l'evidenza delle cose vedute e raggiungono nella memoria una sorta di vitalità autonoma: così è, sembra, del limbo, della bella scuola, del nobile castello. La metafisica sussistenza di simili « oggetti poetici », la cui vita si prolunga oltre i confini del testo, costituisce un incentivo a sovrapposizioni fantastiche e un rischio di fraintendimento: quelle « cose » poetiche, infatti, si prestano a simboleggiare gli aspetti della poesia di Dante che più volentieri ciascuno ricorda. Così, mentre un poeta, il Pascoli, (non per nulla quel poeta credeva nelle « cose » poetiche, alla poesia, cioè, che certe cose hanno in sé ed esprimono da sé) ha colto nelle figurazioni del IV canto dell'Inferno soprattutto l'ombra del mistero in cui giacciono le cose dell'uomo e quella sconfitta della ragione che il suo positivismo sgomento gli dettava dentro — e moltissimi, più o meno consapevolmente, si sono messi per la stessa via —, i settatori del cosiddetto umanesimo medioevale, ultimo il Renaudet, hanno visto nel nobile castello un fortilizio conveniente alla difesa delle tesi dell'umanesimo come rinnovata conciliazione patristica fra cultura classica e fede cristiana, conciliazione perseguita dai più alti intelletti del medioevo, da Alcuino a Dante.

Di qui la necessità di temperare le suggestioni che il canto favorisce proprio in quanto propone alcuni temi destinati a vivere liricamente altrove, ma, forse per questo, qui appena sfiorati, nella prospettiva particolare

dell'episodio, entro i confini del quale conviene mantenersi, segnandone, in ogni caso piuttosto le fonti che i riverberi, reagendo, insomma, con cautela filologica, agli *idola specus* che ci seducono.

* * *

Un verso, nel canto IV, costituisce come lo spartiacque delle due interpretazioni, la mistica e l'umanistica, che si fronteggiano da tanto tempo: l'anfibologico *ch'emisperio di tenebre vincia.* Vincia è un imperfetto siciliano del verbo vincere, come molti altri in Dante, o è voce del verbo vincire? Malgrado gli sforzi compiuti per escludere l'uno o l'altro dei due sensi (1), linguisticamente entrambe le interpretazioni restano possibili, anche perché convergono nella figura che ne deriva; se non che la prima sottolinea la luce che vince la tenebra, e ad essa tendono istintivamente i settatori dell'umanesimo dantesco; la seconda la tenebra che avvince la luce e ad essa si rivolgono, naturalmente, i lettori più sensibili agli aspetti mistici della Commedia. Il verso in sé, ripeto, è anfibologico, donde la necessità di ricorrere al contesto. Ma il contesto si rivela non meno polivalente, perché, in realtà, quel verso è anche lo spartiacque fra due parti del canto: l'una in ombra e l'altra in luce; tanto che un interprete, inteso soprattutto alla ricerca dei valori lirici e tonali, giudicò il canto fondamentalmente incoerente, perché insidiato dal contrasto fra la pena dei rilegati nelle tenebre del limbo e l'esaltazione degli accolti nella luce del nobile castello (2). Donde la ricerca di conferme alle due tesi in un contesto più vasto, l'intero poema, cioè; estensione non illegittima, ma da applicare con cautela, se non si vuole correre il rischio

(1) Cfr., riassuntivamente, C. Grabher, *Il Limbo e il nobile castello,* « St. dant. », XXIX, pp. 41-60 e S. A. Chimenz-A. Renaudet, *Il IV canto dell'Inferno,* Roma, 1954, pp. 31-32.

(2) Cfr. M. Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico,* Bari, 1942, p. 81 e segg.

di far riferimento ad astratti motivi lirici, inesistenti al di fuori dei singoli fatti poetici. Cautela tanto più necessaria riguardo ai particolari problemi posti dai primissimi canti del poema (1).

Tale sfocatura si verifica anzitutto riguardo a Virgilio, che, proprio in questo canto, col turbamento e il pallore che gli scolora il volto all'ingresso del limbo, acquista consistenza di personaggio, sotto le spoglie del simbolo, che fin qui aveva rivestito. La pietà di Virgilio è compassione per i suoi compagni di pena, relegati nel limbo, oppure con le « genti che son qua giù » Virgilio indica tutti i dannati e la « pietà » che gli scolora il volto è lo sgomento che egli non può vincere al pensiero dei tormenti che già vide e dovrà ora indicare a Dante? Anche qui siamo ad un bivio; anche qui non si è potuto dimostrare che l'espressione « le genti che son qua giù » escluda, di per sé, in maniera decisiva, l'una delle due interpretazioni. Nemmeno l'argomentazione semantica di Michele Barbi intorno alla forza eccessiva di « angoscia » attribuito ai limbicoli (2), ribadita dal Chimenz, col sottolineare il generale valore di pena fisica, in Dante, di quel sostantivo, improprio quindi verso i relegati nel limbo (3), appare veramente risolutiva: non si può escludere, infatti, che Dante abbia adoperato, sia pure questa sola volta, il termine nel senso traslato, già in uso nella lingua del tempo e autorizzato da illustri esempi latini, o che abbia voluto, con quel termine, sottolineare proprio quella sorta di interna oppressione che spinge le anime del limbo al sospiro.

---

(1) A questo riguardo è del tutto convincente la conclusione di M. Fubini: « È pretesa vana... quella di voler a forza ridurre un episodio nell'ambito di un altro » (Cfr. *Due studi danteschi*, Firenze, 1951, p. 36). Per la particolare problematica dei primi canti dell'Inferno, vedi G. Ferretti, *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari, 1935, capp. I-III.

(2) Cfr. M. Barbi, *Con Dante e coi suoi interpreti*, Firenze, 1941, p. 41.

(3) Cfr. Chimenz-Renaudet, *Il canto IV dell'Inferno*, cit., pp. 32-33, n. 6.

Insomma le espressioni dantesche « il poeta tutto smorto », « l'angoscia de le genti che son qua giù », « la pietà » dipinta « nel viso », una per una non vietano, e, nell'insieme, favoriscono, quella lettura romantica che, espunta per un verso, riaffiora per l'altro. Proprio la polivalenza di tali espressioni spinge il lettore a cercare appigli in contesti apparentemente analoghi, come l'altro famoso turbamento di Virgilio sulla spiaggia del Purgatorio, dopo il rimprovero di Catone (1) ; donde, poi, il naturale trapasso all'incontro con Stazio. Così, non solo Virgilio viene eretto a personaggio idealmente riassuntivo del limbo (2), ma tutto l'episodio vien letto nella chiave e nella coloritura patetica offerta dai due luoghi virgiliani del Purgatorio. Non si nega che, anche intendendo « pietà », come la lingua di Dante consente, per turbamento e non per compassione, ciò rappresenti sempre un modo di partecipazione che la figura allegorica di Virgilio di per sé non comporta. « Qui vive la pietà quand'è ben morta », ammonisce la retta ragione e ribadisce il principio con la domanda retorica : « Chi è più scellerato che colui che al giudicio divin passion comporta? », domanda che le possibili diversità di lezione e di interpretazione lasciano ferma nel senso fondamentale. Nella « pietà » si rivela certo un tratto umano di Virgilio ; ma vago e sfumato, onde le reciproche accuse, che gli interpreti delle due schiere si rivolgono, di depauperamento della umanità di Virgilio, che sarebbe rinchiuso, dagli uni, nella egoistica considerazione della propria pena (3) e dagli altri raggelato in una considerazione generica che lo spoglia del suo naturale sentimento (4). Se non si vuole esorbitare dal testo, si deve

(1) *Purg.*, III, 34-35.

(2) Cfr., per tutti, Grabher, *Il limbo ecc.*, cit. p. 50 : « Le accorate parole di V. al principio del canto costituiscono un importante motivo lirico da cui si irradia un'atmosfera elegiaca che investe tutto il Limbo, che certo avvolge il nobile castello ».

(3) Cfr. Chimenz-Renaudet, *Il canto IV dell'Inf.*, cit. p. 32.

(4) Cfr. D'Ovidio, *Studi sulla D. C.*, Milano-Palermo, 1901, pp. 80-91 e i commenti del Casini, del Pietrobono, del Porena, ecc.

convenire che, per ora, la rappresentazione dell'umanità di Virgilio è appena accennata: Dante si limita a far vivere in lui quella partecipazione alla sofferenza umana che aveva colto nei versi dell'Eneide; c'è una progressione nel ritratto di Virgilio che va perduta se noi anticipiamo, qui, tutto ciò che deve rivelarsi in seguito. Ciò non di meno i tentativi di prospettare il dramma interiore di Virgilio attraverso altri momenti del poema appaiono in certa misura legittimati dalla continuità della sua vita poetica. Non altrettanto legittimo appare trasferire i motivi lirici che si adunano attorno a lui come *dramatis persona* del poema, alla folla degli infedeli negativi ed agli spiriti del nobile castello, che limitano la loro vita poetica al momento in cui Dante li contempla.

* * *

Drammatizzare « ei non peccaro », « s'elli hanno mercedi non basta », « per tai difetti e non per altro rio semo perduti », « sanza speme vivemo in disio », è facile quanto arrischiato ed ha portato più d'uno a fantasticare intorno alla salvezza dei cosiddetti infedeli negativi (1), attraverso ipotetiche argomentazioni, che contrastano con la lettera e con lo spirito di molti, non equivoci luoghi del poema. Fermiamoci un momento sul passo che quasi tutti gli interpreti, anche gli avversi alle suggestioni, sogliono richiamare a questo punto: il luogo del Paradiso, davvero fondamentale per la biografia intellettuale dell'Alighieri, dove, con le stesse determinazioni verbali in cui soleva chiuderlo nelle sue meditazioni, il poeta presenta il suo profondo dibattito interiore intorno alla colpa degli infedeli negativi:

> « ...Un uom nasce a la riva
> de l'Indo, e quivi non è chi ragioni
> di Cristo né chi legga né chi scriva;

(1) Basti citare la nota opinione del Pietrobono: i sospesi nel Limbo « saranno salvati dalla seconda redenzione operata dal veltro » (*Il poema sacro*, Bologna, 1915, I, 195). Vedi anche A. Camilli, in « St. dant. », XXX, 209-214.

e tutti suoi voleri e atti buoni
sono, quanto ragione umana vede,
sanza peccato in vita o in sermoni.

Muore non battezzato e sanza fede:
ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se ei non crede?

(*Par.* XIX, 70-78)

La risposta che Dante fa scendere dal profondo dei cieli è foggiata nella forma stessa in cui S. Paolo aveva disposto la sua replica al medesimo quesito: « homo, tu qui es qui respondeas Deo? » (Ad Rom. IX, 20), con una piega ancor più energicamente sdegnosa nell'espressione finale. E il suo più chiaro commento è in un disteso passo della Monarchia:

« Quaedam etiam iudicia Dei sunt, ad que etsi humana ratio ex propriis pertingere nequit, elevatur tamen ad illa cum adiutorio fidei eorum que in Sacris Litteris nobis dicta sunt, sicut ad hoc, quod nemo, quantuncumque moralibus et intellectualibus virtutibus et secundum habitum et secundum operationem perfectus, absque fide salvari potest, dato quod numquam aliquid de Christo audiverit. Nam hoc ratio humana per se iustum intueri non potest, fidem tamen adiuta potest. Scriptum est enim ad Hebreos: " Impossibile est sine fide placere Deo" » (*Mon.*, II, VII, 4-5).

Il punto è di grande importanza perché è uno di quelli in cui il poeta si allontana da Tommaso. L'Aquinate negò che ci si potesse dannare per la sola colpa originale, perché ad essa consegue sempre anche colpa attuale; e, sia pure dopo qualche oscillazione, giustificò razionalmente la condanna degli infedeli negativi, puniti non per la mancanza della fede, ma per non aver corrisposto alla grazia, sempre a tutti concessa (1). Dante, invece, si accosta piuttosto alla tradizione agostiniana. Il vescovo di Ippona, infatti, nella famosa polemica contro il pelagiano Giuliano — persuaso che agli eroi romani fosse assegnato un luogo di beatitudine intermedio fra il cielo e l'inferno — ribatte: « ... sufficiens est illud unum peccatum, quod originaliter tra-

(1) Cfr. *De veritate*, q. 24, a. 12, ad. 2.

hitur, ad condemnationem etiamsi alia peccata nulla sint » (1).

Dante, dunque, ferma il suo pensiero nell'assoluta gratuità della fede, indipendentemente dai meriti e nella sentenza paolina, citata nella Monarchia, « impossibile est sine fide placere Deo » (2). Il passo del Paradiso, universalmente richiamato a proposito degli infedeli del limbo, conduce perciò a conseguenze assai diverse da quelle che di solito se ne vogliono ricavare. La questione che aveva assillato per un certo tempo — *chè tu dicevi* — la mente di Dante (che dovette esser tra quelle spesso dibattute nelle « scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti », se fra' Giordano da Pisa, nella predica del 26 dicembre del 1303 in S. Maria Novella, formula la stessa domanda nella stessa forma e dà la stessa risposta) (3), era definitivamente risolta con l'aiuto della fede (« fide tamen adiuta potest ») (4). Far nascere la rappresentazione del limbo da altra condizione intellettuale e morale è arbitrario; e, a meno che non si voglia tacciare di insensibilità religiosa, insieme a Dante, il più profondo pensiero cristiano del tempo, infondato appare lo sdegno di certi interpreti verso coloro che definiscono « relativamente mite » la pena dei limbicoli, la quale, si dice, è, nientemeno, *carentia divinae visionis* (5). La speculazione teologica dei tempi di Dante, sia tomistica sia bonaventuriana, appare orientata proprio nel senso di una attenuazione della pena

---

(1) Cfr. *Contra Julianum*, l. IV, cap. III, prg. 17 e segg.

(2) *Ad Heb.*, 16, 6; il testo rimane fondamentale per la questione, secondo la teologia cattolica (Cfr. *Dict. de Théol. Cath., Infidèles*, t. VII, p. II, col. 1798).

(3) Cfr. *Prediche del Beato Giordano da Rivalto dell'ordine dei predicatori*, a cura di D. M. Manni, Firenze, 1739, p. 114.

(4) Siffatta inesplicabilità della giustizia divina è, come ognuno ricorda, « argomento di fede » nel famoso paradosso di Beatrice: « Parere ingiusta la nostra giustizia Ne li occhi de' mortali è argomento Di fede, e non d'eretica nequizia » (*Par.*, IV, 67-70).

(5) M. Rossi, *Gusto fil.* ecc., cit., p. 76; e A. Camilli, « St. dant. », cit., XXX, p. 212-214.

degli infedeli negativi. Tommaso espresse, infine, l'opinione che i morti senza battesimo relegati nel limbo non avessero neppure coscienza della loro privazione (1); Bonaventura, dopo aver affermato che i pargoli « carebunt actuali dolore et afflictione non tamen carebunt cognitione », soggiunge:

« Parvuli igitur sic, divino iudicio iusto, inter beatos et simpliciter miseros quasi in medio constituti hoc noverunt, ut tamen ex una parte considerabile generet desolationem, ex altera consolationem: ita aequa lance divino iudicio eorum cognitio et affectio libratur: et in tali statu perpetuatur, ut nec tristitia deiciat, nec letitia reficiat ».
(II *Sent.* D. 33, q. 2, Resol.).

È merito del Bottagisio (2) aver posto in luce la rispondenza del *sospesi* e del *sembianza avean né triste né lieta* danteschi col concetto e le parole bonaventuriane. È bene aggiungere, comunque, che l'esasperazione della sofferenza dei limbicoli non avviene soltanto attraverso la trascuranza, in questo caso non tollerabile, d'ogni definizione teologica del fatto, ma anche attraverso una mutilazione del testo: si ottiene, cioè, col trascurar la formula attenuativa *sol di tanto offesi,* che condiziona limitativamente il verso *che sanza speme vivemo in disio.* Se non si dà a questa espressione un valore relativo, il valore, cioè, di mera pena di danno in confronto a pena di senso, la locuzione *sol di tanto offesi,* riferito alla mancanza della visione divina, acquista davvero significato d'involontaria ironia.

Vero è che la sorte degli infedeli negativi come tali è questione astratta, che muove più l'intelletto — come

(1) Dapprima Tommaso aveva pensato che ne avessero coscienza, ma non dolore: « et ideo nihil omnino dolebunt de carentia visionis divinae: imo magis gaudebunt de hoc quod participant multum de divina bonitate et perfectionibus naturalibus » (II *Sent.*, 33, q. II, a 2); ma poi concluse: « se privari tali bono [bono perfecto] animae puerorum non cognoscunt et propter hoc non dolent; sed hoc quod per naturam habent absque dolore possident (*De malo,* q. V, a 3).

(2) Cfr. T. Bottagisio, S. J., *Il limbo dantesco,* Padova, 1898, pp. 216-257: il libro conduce ad un'interpretazione dell'episodio degli spiriti magni profondamente diversa da quella che sto per proporre, ma, per questa parte, resta fondamentale.

nei surricordati passi del cielo di Giove e del II della Monarchia — che la fantasia del poeta; a meno che tal sorte non investa personaggi i quali, come Virgilio e gli spiriti magni, lo interessino per altri motivi, e il poeta lo rivela con tutta chiarezza nei versi che seguono al famoso 42: « Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi Però che *gente di molto valore* Conobbi che in quel limbo erano sospesi ».

Ecco donde nasce veramente la commozione di Dante: non di fronte al destino dell'innocenza in sé, ma di fronte al destino della grandezza; il suo *duolo* si desta, qui, soltanto al pensiero delle *genti di molto valore* relegate in quel lembo d'Inferno. Infatti quella folla di non battezzati resta una moltitudine anonima, un'innumerevole selva di ombre senza nome e senza volto, che il poeta solca, liricamente estraneo, ascoltando le spiegazioni di Virgilio sulla discesa di Cristo agli inferi e la salvezza dei patriarchi. Nemmeno questa ultima dichiarazione oltrepassa l'interesse intellettuale di chi vuole sgombra la mente da un dubbio dottrinale; lo prova il piatto elenco di Virgilio, dove ogni determinazione è priva di quella singolare forza fantastica che distingue lo stile affettivo di Dante, il quale ripiega, qui, su apposizioni generiche: figlio, padre, re, legista, patriarca; la stessa notazione « un possente Con segno di vittoria coronato » ricalca verbalmente l'iconografia vulgata. In realtà l'interesse poetico di Dante è ormai rivolto all'episodio che è destinato a riempire di sé il limbo: l'incontro con gli spiriti magni.

* * *

È dunque il caso di scrutare a fondo la natura di tali spiriti, nei quali sta, ad un tempo, il centro lirico dell'immaginazione poetica del canto e la singolarità della concezione teologica e morale del limbo dantesco. Sotto quest'ultimo aspetto occorre anzitutto riflettere che la singolarità del limbo di Dante non consiste nell'avere

surrogato ai Padri liberati, e unito ai pargoli, i pagani virtuosi vissuti prima di Cristo e macchiati del solo peccato originale: un'opinione simile, sostenuta da una corrente teologica minore (1), rispondeva logicamente alla idea che i meri infedeli negativi fossero ammessi al godimento di quei beni materiali ai quali soli avevano aspirato e dei quali si erano mostrati degni. Ma, nel limbo dantesco, accanto agli infedeli negativi, sono ammessi nel nobile castello anche alcuni infedeli positivi. Ora, pur seguendo l'opinione di chi riteneva possibile vivere senza altro peccato che la colpa di Adamo, Dante non poteva nascondersi che uomini vissuti dopo Cristo e non ignari della fede derivata da lui, peccarono non di mancanza, ma di renitenza alla fede. Come parlare di mera infedeltà negativa — e quindi di lirica della sospensione, di auspicio di salvezza, di malinconia dell'attesa e via dicendo — quando nel nobile castello stanno Dioscoride e Tolomeo, Saladino e Avicenna, Galeno e Averroè, vissuti tutti dopo Cristo e non ignari di lui, i quali peccarono, dunque, non di mancanza (2), ma di contrarietà (3) di fede? È senza dubbio improprio riunire gli spiriti del nobile castello sotto la definizione comune di infedeli negativi; la difficoltà, infatti, viene aggirata dagli interpreti spogliando la definizione morale delle anime accolte nel nobile castello di una caratterizzazione etica precisa: al suo posto sottentra una vaga indicazione di

---

(1) Cfr. L. Capéran, *Le problème du salut des Infidèles*, Paris, 1934, I, pp. 206-212, dove si dimostra che Dante dava forma ad aspirazioni assai diffuse al tempo suo. V. anche *Dict. de Théol. Cath.*, cit., t. IX, p. I, col. 771; e A. Camilli, « St. dant. » cit., p. 212.

(2) Ut dicatur infidelis ex hoc solo quod non habet fidem (*S. Th.*, II II, q. X, a 1) « Per null'altro rio... che per non aver fé », è detto in *Purg.* VII, vv. 7-8.

(3) Unum peccatum infidelitatis consistat in renitendo fidei, hoc potest contingere dupliciter. Quia renititur fidei nondum susceptae et talis est infidelitas Paganorum sive Gentilium. Aut renititur fidei christianae susceptae et hoc est vel in figura et sic est infidelitas Judeorum vel in ipsa manifestatione veritatis et sic est infidelitas Hereticorum (*S. Th.*, II II, q. X, a 5).

carattere storico o letterario. Gli interpreti, infatti, mostrano di ritenere superflua una spiegazione letterale dell'espressione *spiriti magni*, i quali, nel contesto di altre chiose, vengono indicati ora come « i grandi dell'antichità » oppure come « i grandi dell'antichità classica » o « i pagani virtuosi » o « i savi del mondo antico » e così via.

Eppure, qui, non è possibile imboccare la scappatoia della inanità di un'indagine delle strutture allegoriche rispetto alla poesia (spesso si tratta solo di uno schermo ad interpretazioni arbitrarie, che prescindono dalle intenzioni e della cultura di Dante, alle quali di recente si è opposto con rinnovate ragioni il Singleton) (1), come nel caso delle simbologie del nobile castello; qui non siamo di fronte alla deprecata commistione di un concetto con una intuizione, in cui sia crocianamente meritorio scindere la seconda dal primo, sia pure attraverso un procedimento astrattivo che, per parte nostra, non ci ha mai convinto, non dico dei risultati, ma addirittura della sua possibilità. Qui siamo di fronte ad una definizione morale che non aspetta secondi sensi e che deve rispondere *in toto* alla lettera; una definizione dalla quale Dante non poteva prescindere, essendo il suo sistema di espiazione e di premio nell'al di là fondato, appunto, su categorie morali. Ora, anche lasciando irrisolta la questione della presenza di infedeli positivi in un luogo immaginato come sede degli infedeli negativi; anche accettando, al posto di una categoria morale qualsiasi, le vaghe indicazioni su ricordate, la difficoltà che gli interpreti si industriano di aggirare, cioè quella di riunire in un profilo unitario gli spiriti magni, rimane insuperata. Come accogliere Saladino, Averroè, Avicenna nella categoria dei grandi dell'antichità greco romana? Come iscrivere quelle eroine, Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia nella categoria dei « savi dell'antichità »? Come

(1) Cfr. Ch. Singleton, Dante Studies. II, *Journey to Beatrice*, Harward, Univ. Press, Cambridge, 1958, p. VI.

unire eroi dell'azione, quali Ettore ed Enea, con Dioscoride e Tolomeo; e « antichi » come Anassagora e Tale a « moderni » come Saladino e Averrois?

Sono domande che i seguaci delle due interpretazioni contrastanti preferiscono non porsi, concordi almeno in questo: nel chiudere gli occhi di fronte a ciò che non rientra nel quadro preferito della loro sensibilità. Sia l'interpretazione mistica, infatti, sia quella umanistica rispondono, in ultima analisi, ad una particolare sensibilità ad alcuni valori lirici del canto — meglio, del poema intero — più che ad una dichiarazione della lettera, cioè del significato esatto dell'espressione *spiriti magni*, alla quale, invece, è legata la definizione morale degli accolti nel nobile castello, se è vero, come ci ammonisce il poeta, che « sempre lo litterale dee andare innanzi » a tutti gli altri sensi.

Il valore generico di quella espressione, cioè *anime grandi*, ne ha infatti velato, con conseguenze assai rilevanti, il significato specifico, il quale, è tempo di dirlo, è, propriamente *magnanimi*, con riferimento, essenziale e determinante, a uno dei concetti fondamentali dell'etica classica e particolarmente aristotelica la μεγαλοψυχία (1), concetto ribattezzato cristiano da S. Tommaso, che vi dedica un'ampia sezione della *Summa Theologiae*, oltre a numerosi e notevoli passi di altre opere e, massime, s'intende, del commento alla *Nicomachea* (2). Concetto ben familiare a Dante, che, fin dal suo primo destarsi agli interessi filosofici, aveva riflettuto profondamente sulla natura della magnanimità, virtù « moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama » (3). Del resto il valore,

---

(1) Oltre alle grandi opere sull'etica di Aristotile, è da vedere, per questo argomento, W. Jaeger, *Der Grossgesinnte Aus des Nikomachischen Ethik des Aristoteles übersetzt*, Antike, VII, 1931, pp. 97-105.

(2) Il tema è svolto con grande ampiezza nell'opera di R. A. Gauthier, *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la phil. païenne et dans la théol. chrétienne*, Paris, Vrin, 1951, pp. 295-371.

(3) *Conv.*, IV, XVII, 5. Quivi la magnanimità è posta come una

per così dire, tecnico dell'espressione *spiriti magni* non era sfuggita al più addottrinato degli interpreti antichi, Benvenuto, che chiosa così il luogo in questione: « in prato virenti ostensi fuerunt... viri magnanimi de quorum visione in se ipso A. gloriatur... unde dicit *li spiriti magni*, id est animae magnanimorum » (1).

Il lungo studio dedicato dal poeta fiorentino alla *Nicomachea* (2), si giovò, come non è abbastanza osservato, di una situazione testuale particolarmente stimolante, giacché in Firenze, nel secondo duecento, si incontravano addirittura, come mostrano i numerosi manoscritti giacenti nelle biblioteche fiorentine, la tradizione arabo latina del testo aristotelico, alla quale fa capo la versione di Taddeo Alderotto, e, per questo tramite, il cosiddetto sesto libro del *Tesoro* di Brunetto Latini (3), e la tradizione greco latina del testo commentato da Tommaso.

Il famoso giudizio negativo di Dante sulla versione di Taddeo Alderotto (4) — che potrà esser valutato esattamente soltanto stabilito il latino al quale il poeta riferiva quella versione — ha certo il suo massimo rilievo nell'ambito linguistico e stilistico. Ma non vanno trascurate le conseguenze d'ordine speculativo che possono derivare dalla familiarità con quel testo. Taddeo e Bru-

---

delle undici virtù morali « diversamente da diversi filosofi... distinte e numerate »; ma, soggiunge Dante, « però che in quella parte dove aperse la bocca la divina sentenza di Aristotile, da lasciare mi pare ogni altrui sentenza, volendo dire quali sono queste, brevemente secondo la sua sentenza trapasserò di quelle ragionando » (ivi, XVII, 3).

(1) Per comodità cito, quando è possibile, le chiose degli antichi interpreti da *La Div. Comm... nel secolare commento*, a cura di Biagi, Passerini, Rostagno, Cosmo, Torino, 1921-1940; cfr. la chiosa di Benvenuto in vol. I, p. 128.

(2) Cfr. P. Chistoni, *L'etica nicomachea nel Conv.*, Pisa, 1897 e B. Nardi, *La filosofia di Dante*, in *Il pensiero cristiano*, a cura di U. A. Padovani, Marzorati, vol. IV, pp. 1152-1157.

(3) Cfr. C. Marchesi, *Il compendio volgare dell'Etica Nich. e le fonti del VI libro del Trésor*, in questo « Giornale », XLII, 1903, pp. 1-74 e, dello stesso, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medioevale*, Messina, 1904, App., pp. XLI-LXXXVI.

(4) Cfr. *Conv.*, I, X, 10.

netto divulgarono, infatti, con le loro versioni, il compendio della Nicomachea detto *Summa Alexandrinorum*: ebbene, in quel testo il carattere della virtù della magnanimità è prospettato sotto una luce particolare, che risulta charissima dalla definizione stessa del magnanimo: « Magnanimus autem est ille qui ad res arduas aptus ens ex ipsarum gaudet et delectatur tractatione » (1); vi appare sottolineato, cioè, come provano le versioni di Taddeo e di Brunetto, il carattere attivo del magnanimo. Traduce infatti Taddeo: « Magnanimo si è colui che è acconcio a grandissimi fatti e rallegrasi e gode di fare grandi cose» (2). E, per Brunetto, magnanimo è «cil qui est atornez à grandisme afaire et se esleesce et esjoïst à faire les hautes choses » (3).

Donde quella confusione fra magnanimità e magnificenza che i seguaci delle concezioni cavalleresco-cortesi fecero spesso e volentieri, attingendo, penso, a certe ambigue pagine del ciceroniano *De officiis* (4). Una prova per tutte: Boccaccio vede negli spiriti magni « gli spiriti di coloro li quali nella presente vita furono di grande animo e furono nelle loro operazioni magnifichi » (5). Dante, invece, come mostrano senza ombra di dubbio, oltre la definizione citata, una pagina del *Convivio* (6) e un tratto del *De vulgari eloquentia* (7), ebbe a riflettere

---

(1) Il testo è quello dato dal Marchesi (*L'Etica*, cit., App., p. LVII), che lo trasse dal codice Laurenziano-Gaddiano, plut. 89, inf., 41.

(2) Cfr. *L'Etica di Aristotele ecc.*, volgarizzamento antico toscano, Firenze, appresso Manni, 1734, p. 24.

(3) Cfr. *Li livres dou Trésor*, a cura di Chabaille, Paris, 1863, p. 287. Il testo del *Trésor* a cura di F. J. Carmody, Berkeley, 1948, non mi è stato accessibile.

(4) Cfr. *De off.*, I, cap. XX.

(5) *La Div. Comm... nel sec. comm.*, cit., I, p. 127.

(6) Cfr. *Conv.*, I, XI, 18 e segg.

(7) Cfr. *De vulg. el.*, II, VII, 2: « In magnis operibus quaedam magnanimitatis sunt opera, quaedam fumi ». Di un *magnum opus fumi* frutto cioè della *praesumptio*, opposta alla magnanimità, Dante aveva dato preciso esempio nel I libro del *De vulg. el.*, con la costruzione della torre di Babele (*De vulg. el.*, I, VII, 4).

profondamente sul concetto aristotelico: egli non solo distingue bene la magnanimità dalla magnificenza, ma risale alla tradizione in questo caso più fedele e cioè al famoso ritratto del magnanimo, così come è dato dalla Lincolniense, senza usufrire, almeno palesemente, delle colorazioni teologali che ad esso dava non tanto il commento di Tommaso, quanto la *Summa Theologiae* (1). Ciò non di meno Dante tiene fermo il carattere attivistico che alla virtù della magnanimità aveva conferito la tradizione araba e che era stato confermato dalle glosse di Tommaso.

* * *

Conviene dunque rileggere i tratti salienti della descrizione del μεγαλόψυχος nella *versio vetus* che Dante aveva sott'occhio, insieme al commento dell'Aquinate (2).

« Videtur autem magnanimus esse, qui magnis seipsum dignificat dignus existens... » « Si autem utique magnis seipsum dignificat dignus existens, et maxime maximis, circa unum utique erit maxime. Dignitas autem dicitur ed ea quae exterius bona: maximum hoc autem utique ponemus quod diis attribuimus, et quod etiam maxime desiderant, qui in dignitate, et quod in optimis praemium. Tale autem honor: maximum enim hoc eorum utique quae exterius bonorum... ».

« Non erit autem utique neque honore dignus pravus existens. Virtutis enim praemium honor, et attribuitur bono. Videtur quidem igitur magnanimitas quidam ornatus esse virtutum... ».

« Et in magnis et studiosis, [magnanimus] moderate delectabitur, ut propria adipiscens, vel minora. Virtuti enim perfectae non utique fiet dignus honor... » « Et neque bene fortunatus utique gaudiosus erit, neque infortunatus tristis... Cui autem et honor parum est, huic et alia. Propter quod despectores videntur esse... ».

« Magnanimus iuste contemnit. Glorificat enim vere, multi autem contingenter. Non est autem microcindinos neque philocindinos propter pauca honorare. Megalocindinos autem... Et potens benefacere, benficiatus autem verecundatur. Hoc quidem enim superexcellentis hoc autem superexcelsi... Magnanimi autem et nullo indigere, vel. vix, ministrare autem prompte. Et ad eos quidem in dignitate, et

(1) Cfr. specialmente *S. Th.*, II II, q. 129-132. Secondo l'esegeta più recente, R. A. Gauthier, nella S. Th., Tommaso fa della magnanimità la virtù della speranza umana, distinta, come è ovvio, dalla speranza soprannaturale (*Op. cit.*, pp. 321-338).

(2) Cito da *S. Thomae... opera omnia*, t. XXI, Parma, 1866, pp. 130-136.

bonis fortunis magnum esse. Ad medios autem moderatim... Et otiosum esse et pigrum; sed vel ubi honor magnus, vel opus, et paucarum quidem operationum magnorum autem et nominabilium... Et curare veritatem magis quam opinionem. Et dicere et operari manifeste: liber enim propalator, quia contemptivus est... Et ad alium non posse vivere sed vel ad amicum, servile enim... Neque admirativus; nihil enim magnum ipsi est. Neque memor mali, non enim magnanimi recordari mala aliqualiter, sed magis despicere. Neque humaniloquus: neque enim de seipso loquitum neque de alio... Propter quod neque maliloquus, neque de inimicis nisi propter iniuriam. Et de necessariis vel parvis planctivus et deprecativus. Studentis sic enim haberi circa hoc. Et potens possedisse magis bona infructuosa fructuosis et utilibus... Sed et motus gravis magnanimi videtur esse, et vox gravis et locutio stabilis... » (*In Eth.*, IV, lect. VIII-X).

Se, alla luce di questa pagina aristotelica, torniamo agli spiriti magni, cadono le difficoltà e le contraddizioni che abbiamo ricordate; non l'antichità romana, non l'antichità classica o la nostalgia della grandezza grecoromana, non la sapienza antica o l'esaltazione dell'intelligenza è ciò che può accomunare spiriti così diversi come Saladino e Aristotele, Tolomeo ed Ettore, Orfeo e Cornelia, ma la loro natura morale. Stando alla lettera del testo dantesco e interpretando spiriti magni come magnanimi, nel senso aristotelico e della schola, come spiriti, cioè, dotati della particolare virtù della magnanimità, intesa come Dante la intendeva (1), non stupisce più vedere eroi dell'azione, come Ettore ed Enea, accanto ad eroi del pensiero, come Platone ed Aristotele; grandi romani, come Cicerone e Bruto, accanto a grandi greci, come Socrate e Talete; antichi di Grecia e di Roma, accanto a moderni arabi, come Saladino, Avicenna, Averroè; e la vergine Camilla e l'amazzone Pantasilea accanto all'astronomo Tolomeo o al naturalista Dioscoride. Son tutti *megalopsichoi*: cioè tutti si ritennero degni di grande onore, di *onorata nominanza*, essendone degni veramente (2), senza cadere, cioè nell'eccesso della pre-

(1) Cfr. la già citata definizione in *Conv.* IV, XVII, 5.

(2) Conviene seguire le glosse di Tommaso: « Videtur esse magnanimus qui dignum seipsum aestimat magnis, idest ut magna faciat et magna ei fiant, cum tamen sit dignus » (*In Eth.*, IV, lect. VIII).

sunzione, proprio di chi alla onorata nominanza aspira senza esserne degno (1), o nel difetto della pusillanimità, proprio di chi alla onorata nominanza rinuncia essendone degno (2). Essere degni d'onore vuol dire mirare al massimo nelle varie virtù, al massimo cioè della sapienza, della fortezza, della temperanza, della giustizia e via dicendo (3); e l'onore è appunto il riconoscimento di tale massimo nella virtù ed è il più grande dei beni esteriori perché è il solo che si attribuisce anche alla divinità (4). L'esteriorità di tal bene non può turbare la serenità del magnanimo, la cui virtù consiste appunto nel sapersi degno di tale onore e perciò nella moderata gioia nel riceverlo (5), nel disprezzo dei piccoli onori (6), nell'indifferenza per gli onori mancati (7).

È per questo che la seconda parte del canto, quella dedicata agli spiriti magni, echeggia ripetutamente, come

---

(1) Chaymi, id est praesumptuosi sunt insipientes... quia conantur ad agendum vel consequendum aliqua honorabilia ad quae eorum dignitas non se extendit (*In Eth.*, IV, lect. XI).

(2) Pusillanimus cum sit dignus bonis privat seipsum illis quibus dignus est, dum scilicet non conatur ad operandum vel consequendum ea quae sibi competerent (*In Eth.*, IV, lect. XI).

(3) Ad magnanimitatem pertinet id quod est magnum unaquaque virtute (*In Eth.*, IV, lect. VIII).

(4) Cum autem dicitur esse aliquibus dignus, talis dignitas refertur ad exteriora bona quae homini pro praemio dantur. Illud autem oportet ponere maximum quod Deo attribuitur et quod maxime desideratur ab his qui sunt in dignitate et quod est praemium optimorum actuum huiusmodi autem est honor. Honorem enim Deo exibemus. Honor etiam est quel requirunt hi qui sunt in dignitate. Honore etiam praemiantur virtuosi actus. Unde manifestum est quod honor est optimum inter omnia exteriora bona (*In Eth.*, IV, lect. VIII).

(5) Considerat quod nullus honor ab hominibus exibitus est condîgnum praemium virtutis... sed recipit aequanimiter, considerans, quod homines non habent aliqua maiora quae ei retribuant (*In Eth.*, IV, lect. IX).

(6) Si honoretur aliquibus parvis honoribus, tales honores contemnet, quia reputat se non esse talibus honoribus dignum (*In Eth.* IV, lec. IX).

(7) Sicut enim non extollitur magnis honoribus, ita animus eius non deicitur per contumelias quia considerat iniuste eas sibi inferre (*In Eth.*, IV, lect. IX).

fu notato (1), la parola onore: orrevol (v. 72), onori (v. 73), onranza (v. 74), onrata (v. 76), onorate (v. 80), onore (v. 93), onor (v. 133); non è pensabile che ciò sia senza significato; si tratta di gloriose corone verbali studiatamente poste a cingere la fronte di quei magnanimi. La lettura *en bourgeois* — mi fanno bella, festosa accoglienza — sostenuta dal Barbi (2), sulla base di un uso comune antico, a proposito del « fannomi onore » dei poeti della bella scuola a Virgilio, mostra, una volta di più, quanto sia rischioso allineare, *sic et simpliciter*, il linguaggio dei poeti alla lingua corrente.

Anche senza giurare sulla tesi, del resto ragionevole (3), che Dante abbia mirato in questo canto, a quel linguaggio illustre del quale aveva dato definizione teorica, certo è che alla sua mente erano ben presenti le glosse di Tommaso alla *Nicomachea*, echeggianti la parola onore, premio alla virtù della magnanimità.

« Illud autem [praemium] oportet ponere maximum quod Deo attribuitur et quod maxime desideratur ab his qui sunt in dignitate et quod est praemium optimorum actuum. Huiusmodi autem est *honor*. *Honorem* enim Deo exibemus. *Honor* etiam est quem requirunt hi qui sunt in dignitate. *Honore* etiam praemiantur virtuosi actus. Unde manifestum est quod *honor* est optimum inter omnia exteriora bona. Et ita sequitur quod magnanimitas maxime attendatur circa *honores* et opposita... » (*In Eth.*, IV, lect. VIII) (4).

Il commento di Tommaso, poi, non manca di sottolineare debitamente l'atteggiamento fisico attribuito da Aristotele al magnanimo:

---

(1) Cfr. V. Crescini, *La retorica dantesca*, in Misc. Graf, Bergamo, 1903, pp. 116-119.

(2) Cfr. M. Barbi, *Problemi di critica dantesca*, I, pp. 262-263. Anche nel v. 92, « di modestia » dice senz'altro il Barbi, si può forse cogliere anche una diversa sfumatura, se si riflette alla consapevolezza che deve esser propria del magnanimo ed al valore del termine « poeta » (Cfr. *V. N.*, cap. 25).

(2) Cfr. A. Scolari, *Poesia ed arte nella rappresentazione del Limbo dant.*, in Atti del R. Ist. Ven. di Sc., Lett. e Arti, XCI, p. II, 1940, pp. 1041-1061.

(4) Cfr. anche il commento di Averroè in *Moralium Nichomachiorum Libri Decem*, Venezia, Giunti, 1574, IV, 3, c. 55, col. 2.

« Et dicit [philosophus] quod motus magnanimi videtur esse gravis, et vox videtur esse gravis, et locutio eius esse stabilis et tarda. Et horum rationem assignans dicit, quod non potest motus magnanimi esse festinus, cum ipse ad pauca operanda intendat. Similiter etiam magnanimus non est contentiosus, quia nihil exteriorum magnum existimat. Nullus autem contendit nisi pro aliquo magno. Acuitas autem vocis, et velocitas locutionis accidit propter contentionem. Patet ergo quod ipsa affectio magnanimi requirit gravitatem vocis, et tarditatem locutionis et motus. Et dicit Philosophus in Praedicamentis, quod si aliquis naturaliter inclinatur ad aliquam passionem, puta ad verecundiam, oportet eum naturaliter habere talem colorem, qui competat verecundiae. Unde si aliquis habet naturalem aptitudinem ad magnanimitatem, consequens est etiam, quod naturaliter habeat dispositionem ad huiusmodi accidentia ». (*In Eth.*, IV, lect. X) (1).

« Ed è nel movimento tardo e grave nella parola e fermo nel favellare », diceva il compendio alessandrino nella « laida » versione di Taddeo Alderotto; Dante riuscì certo più solenne nella famosa terzina:

> « Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
> di grande autorità ne' lor sembianti:
> parlavan rado, con voci soavi ».

dove l'autorità del sembiante è retoricamente sottolineata dall'ampliamento dello schema metrico dell'endecasillabo con forte censura e col salto delle arsi dalla quarta alla settima sede. Ma si tratta soltanto di diversa callidità nell'*artificium* (2).

Appare, dunque, del tutto fuori tono cogliere nell'atteggiamento dignitoso degli spiriti magni un riflesso della *poena damni* e la lirica del limite della ragione (3); in realtà tutta la raffigurazione del nobile castello ha valore

---

(1) Cfr. il comm. di Averroè cit., « Et videtur de magnanimo quod sit tardi motus, gravis vocis, morosus in loquendo, cuius vehementia non est nisi in rebus paucis, non eget agilitate: quum cui nihil est multum cordi talis non est curiosus, acuitas autem vocis et motus velocitas inveniuntur quidem agili et curioso. (ed. cit. IV, cap. 3, p. 56v, col. 2).

(2) Gli interpreti, non potendo sorvolare sul ritratto fisico degli spiriti magni, parlano, a cominciare dagli antichi, del tipo del savio secondo lo stoicismo: « proprio è atto del savio non si rallegrare troppo delle cose prospere, né turbarsi delle avverse » (cfr. *La Div. Comm... nel sec. comm.*, cit., I, pp. 127-128).

(3) Cfr. GRABHER, *art. cit.*, pp. 51-52.

emblematico: gli spiriti magni vi sono rappresentati per quel che furono nel mondo, non per quel che essi provano in atto. Ogni nome vale per quel che, di per sé, richiama della vita terrestre; i soli due versi che dicono di più, « Cesare armato con li occhi grifagni » e « solo in parte vidi il Saladino », ribadiscono un simbolismo figurativo che va ricevuto come tale per evitare il grottesco al quale si conduce anche un verso così suggestivo, come quello dedicato a Cesare, se si pensa, realisticamente, ad una figura armata che si aggira con occhio rapace fra tanti spiriti che sostano — ignudi, paludati? — in soave colloquio.

Nel nobile castello le figure dei magnanimi della storia — la leggenda per Dante, medioevalmente, era storia — grandeggiano innanzi alla fantasia del poeta nell'atteggiamento che la più alta tradizione antica e medioevale aveva conferito ad essi.

* * *

Se non andiamo errati, l'identificazione morale degli spiriti magni coi megalopsichoi, getta luce anche su altri luoghi del poema, in vario modo connessi alla invenzione poetica del limbo. L'etica Nicomachea, pone, come è noto, la magnanimità come virtù media tra l'eccesso della presunzione e il difetto della pusillanimità. A tale prospettiva teoretica l'animo di Dante aderiva con pieno consenso: di qui la contrapposizione, fortemente chiaroscurata, fra pusillanimità e magnanimità, che è motivo ricorrente dei primi canti della Commedia. Dalla opposizione *micropsichia-megalopsichia* riceve appunto la sua giustificazione teoretica il rapporto, ben avvertibile, tra i vilissimi del vestibolo e gli spiriti magni. Uno stretto vincolo, inspiegabilmente negletto dagli interpreti, lega l'invenzione del vestibolo all'invenzione del limbo. La rappresentazione degli spiriti magni è concepita in puntuale opposizione a quella dei pusilli: ai « pianti e alti guai » del vestibolo, risponde il « non avea pianto mai

che di sospiri »; all'aria « sanza tempo tinta » il « foco ch'emisperio di tenebre vincia »; al correre affannoso dietro un'insegna che non posa mai, l'incedere solenne dei poeti e il « sostare » della filosofica famiglia; al « fama di loro il mondo esser non lassa », l'« onrata nominanza che di lor suona »; infine, il « che del vedere in me stesso n'esalto » risponde al « non ragioniam di lor, ma guarda e passa ». Secondo un procedimento consueto alla iconografia del tempo suo, Dante ha studiatamente accostato le due scene, come portelle di un dittico, perché l'una prenda spicco e valore dall'altra, nel forte chiaroscuro morale che nasce dalla giustapposizione. Agli « sciaurati che mai non fur vivi » innominati anche se celebri, come « colui che fece per viltà il gran rifiuto » (1), corrisponde la « gente di molto valore » che, col solo nome, evoca la grandezza attinta ad una vita morale così intensa da prolungarsi oltre la morte in una esemplarità statuaria.

Eppure l'unico interprete che si sia soffermato di proposito sulle rispondenze fra la figurazione dei pusillanimi e quella degli spiriti magni, il Pascoli, l'ha fatto per giungere ad un inverosimile adeguamento: « insomma sono rei di un difetto sì quelli del vestibolo, sì quelli del limbo: del medesimo difetto: di nobile virtù » (2). Il Pascoli dà un esempio perspicuo di quanto possano gli *idola specus*: egli aveva l'anima presa da altri luoghi della poesia di Dante, quelli in cui il poeta china la fronte pensosa innanzi al limite della ragione e sente pari a tenebra l'avara luce dell'intelletto umano: « lume non è se non vien del sereno Che non si turba mai, anzi è tenebra Od ombra della carne o suo veleno » (3). Proiettava,

---

(1) Non è il caso di entrare, qui, nell'annosa disputa intorno all'identificazione di questo pusillanime con Celestino V; per gli ultimi sviluppi della questione, cfr. B. Nardi, *Dante e Celestino V*, in « Lettere Italiane », 1957, 3, pp. 225-138; e G. Petrocchi, *Dante onnivoro*, ivi, 238-243.

(2) Cfr. G. Pascoli, *Sotto il velame*, Messina, 1900, p. 80.

(3) *Par.*, XIX, 64-66.

dunque, l'ombra di questi versi sul nobile castello, che diveniva così, per lui, la malinconica sede d'una sorta d'ignavi involontari per difetto di lume.

Per contro si tratta proprio degli spiriti ai quali il poeta tende ad adeguarsi, come si può intendere bene se si rilegge, alla luce del concetto di megalopsichia, il canto, importantissimo anche se liricamente poco intenso, che precede il dittico dei pusilli e dei magnanimi, cioè il canto delle esitazioni del poeta di fronte alla guerra del « cammino » e della « pietate ». La magnanimità è coscienza della propria grandezza, è consapevolezza della propria attitudine alle alte imprese: magnanimo è colui « qui est attornez à grandisme afaire et se esleesce et esjoïst à faire les hautes choses », aveva scritto Brunetto, quando insegnava a Dante come l'uom s'eterna. Dante, però, esita di fronte ad un'alta impresa; Virgilio, il nuovo maestro, ripete, con ben altra autorevolezza, la lezione della magnanimità: l'onorata nominanza è irraggiungibile se non si superano i dubbi della viltate che qui, pertanto, è la pusillanimità (1), cioè, in senso tecnico, il vizio di chi non si ritiene degno delle grandi cose e dei grandi ònori.

> « S'i' ho ben la parola tua intesa »
> rispuose del *magnanimo* quell'ombra
> « l'anima tua è da viltate offesa
>
> la qual molte fiate l'omo ingombra
> sì che d'*onrata impresa* lo rivolve... ».
>
> (*Inf.*, II, 43-47)

Le parole non potrebbero essere più precise e più studiate: l'aveva ben inteso anche qui, Benvenuto, che sente il dovere di spiegare perché Virgilio possa esser detto magnanimo: « Et hic nota quod A. merito appellat Virgilium magnanimum; fuit enim magnanimus multipliciter: quia natus ex rusticis parentibus in villa mantuana

(1) Molti altri luoghi danteschi mostrano l'equivalenza linguistica viltà-pusillanimità; cfr. M. Baldini, *La costruzione morale dell'Inferno*, Città di Castello, 1914, pp. 41-55.

venit ad urbem... et captavit gratiam... Augusti... quia extorsit versum Homero;... Virgilius etiam poterat dici magnanimus respectu Auctoris, qui nunc videbatur pusillanimis, quia non audebat describere infernum sicut ipse Virgilius fecerat, vel quia Virgilius, id est ratio, erat animosa, sed passio reformidabat » (1). Virgilio è un magnanimo per la suprema impresa poetica che gli ha procurato l'onore altissimo che risuona nel saluto dei suoi compagni della bella scuola. E Dante che, vinta la pusillanimità, osa affrontare un'impresa analoga, appare anch'egli un magnanimo e potrà essere accolto da quei signori dell'altissimo canto, i magnanimi della poesia, che compongono la bella scuola (2). Da quest'angolo visuale anche il discusso « ond'io fui sesto fra cotanto senno » si prospetta in una luce un poco diversa da quella consueta.

Il più sensibile dei lettori moderni della Commedia, forse soggiacendo anch'egli alla suggestione della secolare interpretazione umanistica, si è indotto ad asserire, con la consueta incisività, che, ponendosi sesto nella schiera di quei grandi antichi « Dante si isola dalla letteratura contemporanea e si pone tra i continuatori della grande arte dell'antichità » (3). Quasi tutti i commentatori accolgono oggi questa suggestiva interpretazione (4); io non credo, però, che la scena contenga una contrapposizione intenzionale fra l'arte poetica del tempo e quella degli antichi, ma piuttosto una investitura solenne che riesce, implicitamente, ad un riconoscimento dell'eccellenza della nuova poesia; per usare parole di Dante, del

---

(1) *La Div. Comm... nel sec. comm.*, cit., I, p. 62.

(2) Qui, come altrove, l'interpretazione umanistica trova appigli ai consueti romanesimi. Quei poeti sarebbero i cantori di Troia e dell'Impero. Cfr., per tutti, G. B. Fletcher, *Dante's school of the eagle*, in « Romanic Review », XXII, 1931, pp. 191-209, che riprende e svolge la nota tesi di L. Valli (*La chiave della D.C.*, p. 82, Bologna, 1926).

(3) Cfr. *La Div. Comm. col commento di* A. Momigliano, Firenze, 1945, *Inferno*, n. al v. 102, p. 32.

(4) Cfr., però, le osservazioni di G. Petronio in « *Si ch'io fui sesto fra cotanto senno* », in questo «Giornale», CXXVII, fasc. 378, pp. 164 sgg.

« sole nuovo » sorgente là dove l'usato tramonta. In conformità alle ambizioni di tutta la retorica medioevale Dante, come mostra il *De vulgari eloquentia*, aveva posto a norma dell'arte nuova l'adeguamento in volgare dell'*artificium* dei classici. Ma egli era persuaso che questa meta fosse stata raggiunta con la *tragica coniugatio* che ammirava in alcuni poeti occitanici e nei suoi compagni d'arte del dolce stile: per questo la sua *poetria* può fondarsi, come fa, su l'*auctoritas* dei poeti volgari. Non va dimenticato che nei famosi colloqui della seconda cantica con Bonagiunta Orbicciani, con Guido Guinizzelli, e con Arnaldo Daniello, dove le questioni della poesia fra il cadere del duecento e il sorgere del trecento si presentano in forma storica, Dante prende ferma posizione a fianco e non contro certa poesia contemporanea, con espressioni così nette che ancor oggi le nostre definizioni della poesia del duecento muovono da alcune famose dichiarazioni dantesche (1).

Tuttavia l'investitura solenne all'impresa che egli vuol significare non poteva essergli conferita se non dai poeti illustri della *schola*: il suo debito verso il Guinizzelli, padre suo e degli altri suoi migliori, verso Arnaldo Daniello, ancora miglior fabbro nel parlare materno, e verso l'altezza d'ingegno del secondo Guido, egli lo pagherà altrove. Anche qui l'interpretazione umanistica induce ad una tal quale esorbitanza: quell'omaggio ai poeti latini, ai poeti della schola, è quanto di più scolastico e canonico e medioevale si possa concepire; a ragione il Curtius ha potuto asserire che la Divina Commedia ci presenta per l'ultima volta il teatro universale del medioevo trasportato in lingua moderna (2).

Certo il patetico dell'episodio risiede in quell'incontro

---

(1) Cfr. le fondamentali osservazioni di G. Contini, in *Dante come personaggio poeta della Commedia*, in « Approdo letterario », IV, 1958, I, pp. 19-46.

(2) Cfr. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, traduit de l'allemand par J. Brejoux, Presses Universitaires de France, Paris, 1956, p. 468.

di poeti con un poeta, tanto più intenso del sonetto giovanile « Guido io vorrei... », obbediente allo schema convenzionale del *plazer*; nell'accompagnarsi di Dante con quei grandi conosciuti ed amati fin dagli anni della fanciullezza e in quell'essere riconosciuto come uno dei loro; nel risalire, cioè, alle sorgenti del gran fiume della poesia per attingervi la consacrazione dell'arte propria.

Ma l'interpretazione morale dell'episodio, senza nulla togliere al particolare patetico della scena, ne illumina meglio qualche colore: alle quattro ombre conviene ancor meglio l'aggettivo « grandi », se si pensano come una delle specie di magnanimi — la più cara a Dante, quella dei grandi della poesia — e la nota insistente orrevol, onori, onranza, onrata, onorate, onore, acquista una precisa significazione tecnica; e così la loro serena gravità, in cui la condizione « bonaventuriana » dei limbicoli si accompagna all'imperturbabilità imposta al magnanimo da Aristotele. Il volgersi poi a Dante con salutevol cenno è grazia ancor più singolare se si pensa di magnanimi, oltre che di poeti, giacché il magnanimo, come si è veduto, si rivolge a pochissimi e di rado. Ciò spiega perché il maestro sorrida « di tanto ». E « più d'onore assai mi fenno », rincalza il poeta, « ch'essi mi fecer della loro schiera », cioè gli conferirono il premio dovuto alla magnanimità, attestata dall'altissimo canto da lui tentato, il premio che non può essere conferito validamente se non dal magnanimo che fa stima verace delle cose e pare spesso un dispregiatore, ma *iuste contemnit, glorificat vere*.

Tutto ciò trova conferma autorevole nelle pagine del Convivio che abbiamo sopra ricordato, dove, proprio a proposito dell'uso del volgare per alte e nobili opere, Dante condanna come pusillanimi coloro che non osano confidare nella propria lingua e preferiscono affidarsi ad altre più reputate (1).

---

(1) « Massimamente quello [il volgare] di lingua d'oco », dice Dante

« Sempre lo magnanimo si magnifica in suo cuore, e così lo pusillanimo, per contrario, sempre si tiene meno che non è. E perchè magnificare e parvificare sempre hanno rispetto ad alcuna cosa, per comparazione e la quale si fa lo magnanimo grande e lo pusillanimo piccolo, avviene che 'l magnanimo sempre fa minori li altri che non sono, e lo pusillanimo sempre maggiori. E però che con quella misura che l'uomo misura se medesimo, misura le sue cose, che sono quasi parte di se medesimo, avviene che al magnanimo le sue cose sempre paiono migliori che non sono, e l'altrui men buone: lo pusillanimo sempre le sue cose crede valere poco, e l'altrui assai. Onde molti per questa viltade dispregiano lo proprio volgare, e l'altrui pregiano: e tutti questi cotali sono li abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale s'è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto elli suona ne la bocca meretrice di questi adulteri » (*Conv.*, I, XI, 18-21).

Nella Commedia Dante si accingeva a mostrare non solo « la gran bontate del volgare di sì », come nel Convivio, cioè il valore « naturale » della lingua che si rivela nella prosa, ma anche tutte le « accidentali adornezze » che son proprie della poesia, della più alta poesia, quella che affronta uno dei *tria magnalia*, la virtus, facendosi, appunto, *cantor rectitudinis* (1). In ciò la magnanimità dell'impresa e l'investitura conferitagli dai maestri riconosciuti della schola.

* * *

Se non andiamo errati, la interpretazione che proponiamo, sebbene tanto stretta alla cultura e alla terminologia medioevale, non si oppone, ma invera, in un senso più profondo e più preciso, la lettura umanistica dell'episodio, che è quella nella quale convergono gli scritti più autorevoli fra i recenti: il saggio del Getto, lo studio del Renaudet, la lettura del Chimenz, il commento del Sapegno (2).

(*Conv.* I, X, 11); ma il pensiero corre, oltre che ai provenzali d'Italia, a Brunetto e alla sua esaltazione del volgare d'oil.

(1) Cfr. *Conv.* I, X; 12; *De vulg. el.*, II II, 8-9.

(2) Cfr. G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, 1947, pp. 47-118; A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris, 1952, pp. 112-117;

Il Getto, infatti, fa dell'episodio del limbo un paragrafo importante del suo studio su quel fondamentale motivo della Commedia che è la poesia dell'intelligenza. Nel limbo dantesco, egli dice, « si afferma incondizionato il sentimento della aristocrazia della cultura e della nobiltà che all'uomo deriva dagli studi e dalla poesia, non solo quando attivamente li coltivi, ma ancora quando divenga oggetto di quegli studi e di quella poesia: tale è, infatti, la giustificazione della presenza nel nobile castello di personaggi leggendari o politici, come Ettore o Bruto » (1). Sicché al Getto par giusto definire l'episodio del limbo « il canto della maestà della vita dell'intelligenza e della dignità di cui si aureolà ».

D'altra parte, il Chimenz, riprendendo i motivi del Getto e fondendoli con le indagini del Renaudet, trova nel canto « soprattutto la nostalgia della grandezza antica greco romana e specialmente romana », e soggiunge: « esaltazione tipicamente umanistica, simile all'entusiasmo che i momenti della grandezza di Roma antica desteranno trent'anni dopo nell'animo del Petrarca: esaltazione che nasce dall'ammirazione e dal vagheggiamento ideale della perfezione cui giunse la stirpe umana in alcuni mirabili fatti e personaggi della civiltà classica» (2). Nulla si toglie all'importante verità posta in luce da questi studiosi — vale a dire la poetica dimenticanza dell'Inferno nell'ammirazione degli spiriti magni — se si fa riflettere che essi, confinando l'esaltazione della magnanimità alla virtù dell'intelligenza oppure alla esemplarità romana, hanno sfocato e in qualche misura coartato e impicciolito il concetto dantesco. Per quanto riguarda la prima di coteste interpretazioni, quella che colloca nel nobile castello la glorificazione del mondo della

---

S. A. Chimenz, *lett. cit.* 19 e segg.; *La Div. Comm.* a cura di N. Sapegno, « Inferno », Firenze, 1955, pp. 46-52 e cfr. anche L. Anceschi, *Il canto IV dell'Inf.* in « Letture dantesche », a cura di G. Getto, Firenze, I, 1955, pp. 61-71.

(1) Cfr. G. Getto, *op. cit.*, p. 63.

(2) Cfr. S. A. Chimenz, *Il IV canto dell'Inf.*, cit., p. 19.

cultura, dell'alto pensare, essa risulta contradditoria a quanto Virgilio stesso dichiara degli spiriti magni, quando afferma che essi mancarono delle virtù teologali, ma conobbero tutte le altre, intellettuali e morali: « le tre sante virtù non si vestiro e sanza vizio Conobber l'altre e seguir tutte quante ». La riduzione all'intellettuale di tutto il magnanimo operare di quegli eroi e, più, di quelle eroine, impicciolisce la commozione di Dante, rivolta a tutti coloro che attinsero la gloria, aspirando al massimo nell'ambito di ciascuna virtù: della sapienza, della fortezza, della temperanza, della giustizia (1). La giustificazione della presenza nel nobile castello di Bruto e di Ettore non sta nel fatto che essi siano stati oggetto di poesia, ma nel fatto che la poesia testimonia della loro magnanima natura (2). D'altra parte siffata ammirazione per l'umana grandezza appare, qui, intenzionalmente, la più larga possibile: come non si confina all'alto pensare, ma comprende il magnanimo operare, così non si limita alla classicità greco romana. Sia nel mondo dell'azione sia nel mondo del pensiero, accanto a Romani e Greci, appaiono altri grandi, estranei alla fede cristiana: il Saladino chiude la rassegna dei grandi dell'azione, Avicenna e Averroè l'enumerazione dei grandi del pensiero; e la posizione appartata del Saladino sottolinea manifestamente l'appartenenza ad un popolo, ad una storia, a una civiltà diversa. Ma Dante colloca gli Arabi a fianco di quei Greci e Romani in un parallelismo che non può esse-

(1) Ma specialmente della fortezza, della quale parve a molti scolastici che la magnanimità fosse una specie (cfr. GAUTHIER, *op. cit.*, pp. 185-208 e 251-257).

(2) *Mon.*, II, II, 3: in ultima analisi, la *ratio* dell'episodio è tutta qui: distinguere, tra gli infedeli, i « magnanimi » e dar loro il riconoscimento di tale virtù: se gli infedeli si pensano teologicamente collegati ai pusilli, perché gli uni e gli altri peccano di omissione, soggiacendo ad un abito che li ritrae dal bene (tale è per Dante anche la condizione degli infedeli negativi) risulterà ancor più chiaro il bisogno di conferire ai magnanimi un posto particolare, per non assimilarli ad una sorta di ignavi (cfr., per tutti, BUSNELLI, *L'Etica Nicomachea e l'ordinamento morale dell'Inferno di Dante*, Bologna, 1907, p. 15 e segg.).

re casuale o approssimativo: diversa la civiltà e la storia; ma affine l'umanità, nell'aspirazione magnanima alla grandezza. Vedere nell'episodio l'esaltazione della romanità o della classicità appiattisce in un preumanesimo di carattere retorico il concetto morale e l'ispirazione poetica di Dante, che è esaltazione della grandezza umana di per sé, oltre il dono della fede, senza limiti di cultura o di razza. È l'universale virtù della magnanimità che Dante vuole celebrare, « onorare », secondo il detto aristotelico della *Monarchia*, « Honor praemium virtutis » (1).

Si deve anzi osservare che qui il poeta è felicemente fuori dell'ambito di quelle prospettive provvidenziali che sempre si impongono al suo sentire, quando pensa alla romanità e costituiscono la più irrefutabile prova del suo medioevismo, cioè della sua incapacità ad intendere la storia di Roma se non come provvidenziale e gli eroi di Roma se non come strumenti della grazia (2). Basti pensare alla rappresentazione di quella storia, nel secondo libro della *Monarchia*, dove tutte le lotte di Roma sono altrettanti giudizi di Dio, altrettanti duelli come quelli cantati dai trovieri delle canzoni di gesta, nei quali Dio solo dà la vittoria al proprio campione. Ogni volta che Dante si affisa alla romanità, dal IV trattato del Convivio ai versi famosi del II canto dell'Inferno, in cui Roma e l'Impero vengono prospettati in veste dell'universalità religiosa della quale sono tramite e pre-

---

(1) *Mon.* II, III, 3.

(2) L'espressione può sembrar forte, ma è di Dante: « questi eccellentissimi [romani] essere stati strumenti, con li quali procedette la divina provedenza ne lo romano imperio », così è suggellata la rassegna dei grandi romani nel *Conv.* (IV, V, 17). L'analoga rassegna della *Mon.* (II, V), possibile replica indiretta ad Agostino (cfr. *Civ. Dei*, V, 18) mostra ancora le virtù dei romani come mezzi della provvidenza. Dante non misconosce il carattere naturale ed umano della *virtus heroica*, — è il motivo per cui questi uomini, pur detti « divini » (*Conv.* IV, V, 12 e 17) sono relegati nel Limbo — come è delineata da Arist. in un luogo della Nicomachea ben noto al poeta (*Conv.* III, VII, 7) e attentamente glossato da Tommaso (*In Eth.*, VII, lect. I), ma illumina meglio tale carattere quando astrae dal quadro provvidenziale della storia di Roma.

messa, al sesto del Paradiso, dove la storia di Roma è santificata in una significazione trascendentale e l'aquila romana diviene « segno sacrosanto » destinato ad aprire la via alla croce, Dante non riusciva a pensare al romanum imperium senza proclamarlo santo e pio, come quello che « de fonte nascitur pietatis » (1). Questa era una verità che gli pareva di aver raggiunto con la maturità degli anni e del pensiero, giacché egli stesso confessa di aver pensato in giovinezza, agostinianamente, all'impero come *latrocinium magnum* (2) : in questa verità si consolava delle amarezze della politica contingente, fiero di aver fatto parte per se stesso anche nelle controversie fra regalisti e curialisti. Ma qui, nel limbo, la grandiosa e misteriosa opera compiuta dalla grazia attraverso la romanità, che altre volte lo commuove, cede ad altra suggestione : a quella che gli giunge dalle immortali pagine aristoteliche che dipingono la grandezza che l'essere umano può raggiungere di per sé, senza la spinta provvidenziale e fuori del quadro di una determinata civiltà, greco, romano, arabo ; antico o moderno ; con gli scritti o con le gesta ; la grandezza che è propria, semplicemente, dell'umano genere nato a seguir virtude.

Converrà piuttosto notare come l'intellettualismo del grande filosofo greco — i maggiori interpreti del difficile tema della magnanimità aristotelica inclinano tutti a configurarla come una sorta di superiore coscienza della propria virtuale grandezza, indipendentemente dall'effettivo operare — acquisti nel poeta fiorentino il colore della sua anima energica. Precisi appigli in tal senso furono forniti a Dante — come abbiamo già detto — dalla tradizione araba e dal commento di Tommaso, il quale portava in sé, per questa parte, anche l'eredità dell'umanesimo di Abelardo (3). Sta di fatto che Dante esaltò la

---

(1) *Mon.* II, V, 5; cfr. l'ed. a cura di G. Vinay, Firenze, 1950, p. 135, n. 8.

(2) Cfr. *Mon.* II, I; v. ed. Vinay, p. 107-108, n. 3.

(3) Cfr. G. A. Gauthier, *op. cit.*, p. 257-262.

virtù della magnanimità perché egli la intese come operazione di cose grandi, nel campo del pensiero come nel campo dell'azione, e non solo come coscienza della propria interiore grandezza. « Non est dignus magno honore qui non operatur magnum virtutis actum » (1), leggeva Dante in Tommaso, e consentiva con tutto l'essere suo a tale concezione. Per questo egli aggrava la condizione interiore della pusillanimità, delineata dallo Stagirita come quella di pigri, misconoscitori di se stessi, non però malvagi. « Non mali quidem igitur videntur esse isti. Non enim malefactores sunt, peccantes autem. Pusillanimus enim quidem dignus existens bonis, seipsum privat, quibus dignus est. Et videtur malum habere aliquod ex non dignificare seipsum bonis. Sed et ignorare seipsum » (2). L'intellettualistico difetto di consapevolezza di sé, diviene, in Dante, avara, vile rinuncia alle responsabilità imposte dal nostro essere nel mondo: non sarà stata certo estranea a questo concetto la sentenza di Cicerone nel *De Officiis*, secondo la quale chi rinuncia alla responsabilità di un pubblico ufficio pecca contro la giustizia (3). Ma Dante va oltre, caricando la pusillanimità di una responsabilità etico-religiosa, secondo la traccia di Tommaso, che collega quel vizio al peccato dipinto nella parabola dei talenti:

« Sicut autem per praesuntionem aliquis excedit proportionem suae potentiae, dum nititur ad maiora quam possit, ita pusillanimus etiam deficit a proportione suae potentiae, dum recusat in id tendere quod est suae potentiae commensuratum; et ideo sicut presuntio est peccatum, ita et pusillanimitas: et inde est quod servus est qui acceptam pecuniam domini sui fodit in terram nec est operatus ex ea propter quendam pusillanimitatis timorem, punitur a domino ». (*S. Th.*, II, II, p. 133, a 1).

---

(1) *In Eth.* IV, lect. VIII.

(2) *In Eth.* IV, Lect. XI.

(3) Un'eco del pensiero di Cicerone (*De off.* I, 25) poté giungere a Dante anche attraverso l'insegnamento di Remigio de' Girolami (cfr CHARLES TILL DAVIS, *R. d. G. and Dante*, « St. dant. », XXXVI 1959, p. 124).

Sotto questo aspetto sono dunque ingiustificate le ripetute meraviglie per la pena inflitta ai pusillanimi, che a molti è parsa estranea a qualsiasi riferimento alla teologia cristiana. Ma il discorso che precede vale ancor meglio a chiarire quello che il D'Ovidio chiamò il « privilegio assai curioso » (1) degli spiriti magni, privilegio ancor più stupefacente per coloro che, aderenti al testo, ebbero a persuadersi che esso era dovuto alla fama terrena (2). In realtà non la fama come tale si distingue nel nobile castello, ma quell'onore che è la prova esteriore e il corrispettivo di un'alta virtù. La ragione vera per la quale il concetto della magnanimità è rimasto oscurato è proprio qui : si cerca in Dante, mortificando la sua fantasia di poeta, l'adeguamento ad uno schema morale astrattamente e passivamente catechistico (e dalla difficoltà di ridurre l'ordinamento dei peccatori ai sette peccati mortali del catechismo sono nate tante forzose dichiarazioni strutturali dell'Inferno) e perciò si è restii a considerare l'Inferno come un luogo dove possa trovare un qualunque riconoscimento una qualsiasi virtù (3). L'atteggiamento, sebbene rincrudito in questi nostri tempi, assai più conformistici del mosso trecento, non era estraneo a quella stessa età e si esercitò proprio sul nostro tema a proposito di un personaggio, l'interpretazione del quale suscita tante controversie anche ai nostri giorni : Farinata. « Ma quell'altro magnanimo... non mosse costa né piegò sue ciglia », dice Dante, e il da Buti

---

(1) Cfr. D'Ovidio, *Studi,* cit., p. 384.

(2) Cfr. G. Ferretti, *I due tempi,* ecc., cit., p. 134.

(3) È questo il vero motivo per il quale, pur fondati sulla *Nicomachea* e ben attenti ai pusillanimi, i noti studi di F. Flamini (cfr. *I significati reconditi della Div. Comm.*, Livorno, 1903, I, pp. 164-175), di G. Busnelli (cfr. *L'Etica Nic.* ecc., cit., pp. 16-17 e 19-20; di M. Baldini (cfr. *La costruzione* ecc., cit., pp. 41-55); di A. Santi (cfr. *L'ordinamento morale e l'allegoria della Div. Comm.*, Palermo, 1923, pp. 12-15) non hanno fatto attenzione particolare agli spiriti magni. Intorno alle infinite dispute circa l'ordinamento dell'Inf., cfr. l'equilibrata nota apposta dal Chimenz a B. Nardi, *Il canto XI dell'Inf.*, Roma, 1955, pp. 20-24.

che, fra gli antichi interpreti, è forse il più attento in fatto di lingua e, al tempo stesso, il più cauteloso in morale, annota: « È da notare che questa magnanimità era in messer Farinata per vizio e non per virtù, cioè per superbia: imperò che in inferno non può esser virtù » (1).

Invece, se non andiamo errati, la sommaria indagine che abbiamo condotto esclude che Dante potesse usare la parola magnanimità a indicare uno dei vizi che la « sua » Etica e i tanti testi e commenti da essa derivati, delineavano come opposto ad essa in eccesso, cioè la praesumptio. Farinata — dannato per un peccato di fede, come gli spiriti del limbo — eppure magnanimo, poiché ambì ad alti onori essendone degno, conferma la sua magnanimità con quella sopportazione impassibile della sventura, che è l'atteggiamento richiesto al magnanimo nelle avversità, come nota con molta pertinenza Benvenuto, bene informato, come sappiamo, sul valore filosofico del termine magnanimo: « *Quell'altro*, scilicet Farinata, de cuius magnanimitate animi statim dicetur... *non mutò aspetto*, non turbatus vel mutatus fuit in facie, licet dixissem sibi rem molestissimam, *né mosse collo né piegò sua costa*, quasi dicat: "non flexit se parum vel multum". Et per hoc notat integritatem huius viri et constantiam in adversis » (2).

Nel caso di Farinata ci troviamo, fortunatamente, dinanzi ad una parola che gli interpreti non possono a meno di valutare nel suo significato (3); ma l'atteggiamento morale di Dante di fronte agli spiriti magni rivive, indipendentemente dalla parola, in molti altri episodi del poema, sia pure in gradazioni diverse, che si

(1) Cfr. *La Div. Comm... nel sec. comm.*, cit., I, p. 300.

(2) Ivi, I, p. 300.

(3) Come fa, con sicura dottrina, l'Auerbach: « Dante lo chiama magnanimo con termine aristotelico che in lui è tornato vivo attraverso Tommaso, o, ancor più probabilmente, attraverso Brunetto Latini (cfr. *Mimesis*, Torino, 1956, p. 188) », dove si può solo osservare: soprattutto attraverso Tommaso, ma, comunque, anche attraverso Taddeo e le compilazioni scolastiche, oltre che Brunetto.

tratta di individuare ogni volta nel concreto della poesia. Il pensiero corre subito alla paradigmatica figura di Ulisse (1); ma nel corso del grande viaggio si incontrano altre anime che, come Farinata, hanno in sé segnata in

---

(1) L'accostamento morale di Ulisse agli spiriti del Limbo è stato acutamente proposto da M. Fubini (cfr. *Il peccato di Ulisse*, in *Due St.* cit., pp. 33-35 e *Il c. XXVI dell'Inf.* in *Lett. dant.* a cura di G. Getto, Firenze, 1955). Il personaggio riesce esemplare perché anche gli interpreti che inclinano ad ascrivere a massima colpa dell'eroe il suo ultimo viaggio (cfr. i richiami in T. Nardi, *Il canto XXVI dell'Inf.*, Roma, 1960) e fanno dell'« orazion picciola » un ignobile strattagemma (cfr. G. Padoan, *Ulisse « fandi fictor »* ecc., in «St. dant. » XXXVII, 1960, pp. 21-61), pure tengono ferma la sua grandezza (ivi, p. 59). Ma non s'intende in che mai possa consistere tale grandezza se ciò che solo può suggerirla, la sete di conoscenza e l'ardua impresa che ne consegue, diviene colpa da aggiungere alla frode, al misconoscimento degli affetti familiari e via dicendo. In quest'ordine d'idee appare più coerente il da Buti, dal quale cotesti interpreti prendono le mosse: secondo il chiuso sistema che gli conosciamo — in Inferno non può essere virtù — egli sentenzia: « Questo suo amore [di " virtude e conoscenza "] non era da virtù, ma da superbia ». Ma i ben noti tratti ciceroniani e oraziani (cfr. *Div. Comm.* a cura di N. Sapegno, cit., I, p. 300) con i quali Dante delinea la passione e l'ardimento di Ulisse (e la chiara indicazione delle sue vere colpe nei vv. 55-63), illuminano la « magnanimità » dell'eroe del quale, più che la *tolerantia*, è sottolineata la *megalocindinia*. « Non est autem microcindinos neque philocindinos propter pauca honorare. Megalocindinos autem. Et cum periclitetur non parcens vitae, ut non dignum existens omnino vivere », diceva Aristotele; Dante, poi, leggeva nel commento di Tommaso: « Magnanimus quando periculis se exponit hoc facit vehementer, ita ut non parcat vitae; quasi non sit dignum, quod magis velit vivere, quam magna bona per mortem consequi » (*In Eth.*, IV, lect. X). Nei suoi commenti alla *Nicomachea*, al *Liber sententiarum* e poi nella *Summa Theologiae*, Tommaso insiste a lungo nel configurare la magnanimità come culto dell'arduo (cfr. Gauthier, *op. cit.*, pp. 331-338). Tale ammirazione per chi tenta l'« arduum et difficile » porta l'Aquinate, sulla traccia di Aristotele, persino a scagionare la *praesumptio*: « Ille qui est dignus magnis et adhuc maioribus se dignum aestimat, non semper vocatur chaymus eo quod difficile est mensuram rectam attingere ut aliquis non maioribus se ipsum dignum aestimet » (*In Eth.*, IV, lect. VIII). I limiti di questa nota non mi consentono un maggiore approfondimento del tema. Mi sembra, per altro, che, per questa via, meglio che per quelle, sempre dubitabili dell'autobiografismo, del titanismo, del misticismo, del simbolismo e simili, possa giustificarsi quell'aura di grandezza che tutti avvertono nell'episodio e che ha indotto il Bosco a prospettare, sia pure fuori dell'accezione scolastica del vocabolo, il naufragio di Ulisse come

vario modo l'impronta della magnanimità: Catone, Romeo, Sigieri... Sono spiriti che intesero la vita come generosa affermazione di un'idea grande, la patria, la libertà, la giustizia, la verità: splendono, perciò, indipendentemente dalla tenebra che grava sul fiorentino, dal diafano chiarore d'alba che avvolge l'uticense, dalla metafisica luce intellettual piena d'amore che si riflette su Romeo e Sigieri (1). Splendono della loro umana grandezza, di spiriti magni che intesero al massimo in qualche virtù. Anche quando, per una loro inespiabile colpa, li condannava alla pena eterna, Dante non si sentiva di strappare ad essi il manto di grandezza in cui la storia li aveva drappeggiati. Sotto questo aspetto il poeta non faceva distinzione fra la cultura di Sigieri, la prudenza pratica di Romeo, la generosità di Farinata, come non distingueva la contemporaneità di costoro dalla classicità di Catone. Perciò volle inclusi nel nobile castello uomini e donne; greci, latini ed arabi; scienziati e poeti; grandi del pensiero e grandi dell'azione.

Certo la sua fede suggerì spesso a Dante che, nell'eterno, « è silenzio e tenebra la gloria che passò » e luce vera è solo quella « che vien dal sereno che non si turba mai », e ne nacquero episodi liricamente intensissimi, che sono nella memoria di tutti. Ma quando la sua fantasia incontrava qualcuno di quegli spiriti che avevano sentito altamente di sé affrontando grandi prove, egli non poteva a meno di esaltarsi nel contemplarli e il *gran duolo* concepito nel riflettere alla condanna che doveva gravare su di loro, si obliava nella esaltazione che egli sentiva della sua stessa umanità nel contemplarli (2).

---

conseguenza della « magnanimità » dell'eroe. (cfr. U. Bosco, *La follia di Dante*,, in « Lett. It. », X, 1958, 4, pp. 417-430).

(1) Per Sigieri, rinvio, naturalmente, al libro di E. Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, 1939, pp. 256-279.

(2) Anche interpreti alieni da romantiche concessioni, fissano il centro lirico del canto nel v. 43, « gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi », (cfr. *La Div. Comm.* a cura di N. Sapegno, cit. I, p. 44); conviene però osservare che, quando Dante incontra la « gente di

In questo senso è certo possibile parlare di un umanesimo dantesco: non nel significato storico, di valore perficiente della cultura che Gellio riconosceva alla parola humanitas e che i nostri umanisti del quattrocento prenderanno ad insegna, ma nel senso universale di esaltazione della forza morale che l'uomo esprime da sé anche nell'azione non coronata da successo, ma grande e meritevole di eterna memoria.

FIORENZO FORTI.

---

molto valore », al posto del duolo, sottentra l'esaltazione del v. 120, « che del vedere in me stesso n'esalto », la quale resta l'unica indicazione sentimentale offerta dal poeta per tutto l'episodio del nobile castello.

RICERCHE BETTINELLIANE

LA RIFORMA DELL'INSEGNAMENTO DELLA STORIA NELLE SCUOLE DEI GESUITI E L'ORIGINE DEL « RISORGIMENTO » (*)

Dedicando il primo volume de *Il Risorgimento d'Italia dopo il mille* al Sig. Marchese Matteo Ordogno di Rosales, suo ex-alunno, il Bettinelli definisce l'opera « frutto de' miei studi di storia che per sette anni allor venni dettando »; cioè « dal 1752 fino al 1759 nel Collegio di

---

Le fonti di questo studio sono:

1) *Opere* edite del Bettinelli:
— Venezia, Zatta, 1780-1782, voll. 8: edizione di stampa più corretta e nitida; raccoglie tutte le opere principali. Solitamente mi valgo di questa, indicando: Opere, ediz. Zatta.
— Venezia, Cesare, 1799-1802, voll. 24: meno accurata nella stampa ma più completa; tuttavia le modifiche delle opere, che compaiono già nella precedente, sono trascurabili. Quando la uso, indico: Opere ediz. Cesare.
— Delle *Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici* esiste una edizione critica a cura di V. E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930. In essa leggo le Virgiliane e le Inglesi, indicandole con ediz. Laterza.

2) *Miscellanea Bettinelliana* inedita, conservata nella Biblioteca Comunale di Mantova, in 30 buste grandi, segnate mss. 1 a/1-9, 1 b/1-8, 1 c/1-8, 1 d/1-5. Contiene quasi unicamente carte autografe: memorie biografiche, abbozzi di discorsi e di predicazioni, diverse poesie, i due poemi inediti *L'Europa punita, ossia il secolo XVIII* e *Bonaparte in Italia*; vario materiale d'interesse storiografico (abbozzi di nuovi capitoli, raccolta di notizie, copie di documenti riguardanti la Compagnia soppressa, ecc.) e molte lettere.

(*) Questo saggio è inteso come preparazione di uno studio più ampio sopra la storiografia del Bettinelli.

Parma » (1). La stessa cosa è ripetuta altrove: ad es. nella breve prefazione al secondo volume dello stesso *Risorgimento* nell'edizione Zatta, e in una lettera al Tiraboschi, nella quale il Bettinelli nega la propria dipendenza storiografica dal Denina (2).

---

3) *Lettere inedite* del Bettinelli o al Bettinelli conservate negli Archivi o Biblioteche di Mantova, Modena e Parma, che indicherò con precisione quando m'occorra usarne.

4) *Monumenta historica Societatis Jesu* (Citerò MHSJ), Monumenta paedagogica, Madrid, 1901.
La Ratio Studiorum e la Parte quarta delle Costituzioni della Compagnia di Gesù, traduzione con introduzione e note di M. Barbera, Padova, 1942.

5) *Archivum Romanum Societatis Jesu* (citerò ARSJ), presso la Curia Generalizia dei Gesuiti in Roma:

— per il curriculum del Bettinelli e per le notizie sul suo incarico d'insegnamento della storia e sulla situazione generale di tale insegnamento nei Collegi dei Gesuiti esistenti nelle regioni del Milanese, del Veneto, di Parma, di Piacenza e delle Legazioni:
Provinciae Venetae, Catalogi breves, voll. 83-91, che comprendono gli anni 1728-1772. A questi è unito un catalogo sciolto per l'anno successivo, « exeunte anno 1772 ». Sono manoscritti fino al vol. 87 (1750-1754) compreso; danno lo « status domus », cioè gli incarichi dei singoli di ogni casa per ogni anno; sono detti « breves » per distinguerli dai « triennales ».
Provinciae Venetae, Catalogi triennales, voll. 59-62, che comprendono gli anni 1734-1770. Più diffusi dei precedenti, riportano anche valutazioni delle doti fisiche, intellettuali, psicologiche e attitudinali dei singoli soggetti, e descrivono con determinatezza lo « status spiritualis » e « temporalis » (statistiche dell'attività religiosa e della situazione economica) di ogni casa.
Provinciae Venetae, Historia, vol. 108 (1730-1771); vi sono raccolti documenti di varia provenienza e valore, interessanti in qualche modo la storia della provincia; occupa il maggior numero di pagine una narrazione continuata, ma redatta da mani diverse.
Congregationes Provinciales, vol. 91 (1751-1755): registrano gli atti delle Congregazioni triennali, provincia per provincia, in ordine cronologico.

— per le relazioni del Bettinelli col P. Generale o direttamente o tramite i superiori della Provincia e della casa:
Provinciae Venetae, Epistulae Generalis, voll. 28-29 (1744-1767): le lettere dirette al Bettinelli sono almeno sei; quelle che trattano di lui coi suoi superiori una ventina.

(1) *Opere*, ed. Zatta, vol. 3°, p. V e nota.

(2) La lettera, datata da Mantova il 26 luglio 1781, è riferita in parte da L. Capra, *L'ingegno e l'opera di S. B.*, Asti, 1913, p. 107.

È perciò opportuno rifarsi al metodo di insegnamento della storia seguito nei collegi dei Gesuiti, per cercarvi, se non la struttura anticipata dell'opera, almeno delle utili indicazioni: magari negative, in quanto, come vedremo, l'insegnamento del B. segna una svolta di modernità nel concepire il metodo e la cultura storica.

1. - Il Risorgimento e la tradizione della Compagnia

L'insegnamento della storia nelle direttive della Ratio Studiorum.

L'aspetto storico è una caratteristica del nuovo insegnamento umanistico italiano. Ora il metodo e gl'interessi degli umanisti italiani vengono accolti da S. Ignazio quando egli, dopo un periodo di esperimento, accetta l'opera dei collegi (1).

È noto l'influsso che su tale accettazione ebbe il Polanco (2), ed è nota pure la sua cultura umanistica (3). Egli fu il primo segretario dell'ordine e ne redasse le memorie più antiche: nella sua informazione è qualificato dal Villoslada come « documentadísimo hasta la última palabra » (4); la sua vita di S. Ignazio, preposta alle cronache dei primi anni dell'Ordine, e le cronache stesse sono ritenute dal Tacchi-Venturi, insieme col Sac-

---

(1) Vedi G. Neyron, *St. Ignace de Loyola en présence des idées de son temps*, in « Revue apologétique », 53 (1931), pp. 129-153, e P. De Leturia, *Come la Compagnia di Gesù divenne un ordine insegnante*, in « Gregorianum », 21 (1940), pp. 350-383.

(2) P. De Leturia, *De constitutionibus collegiorum P. Joannis de Polanco ac de earum influxu in constitutiones S. J.*, in « Archivum Historicum Societatis Jesu », 7 (1938), pp. 1-30.

(3) P. Tacchi-Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Roma, 1910-1951, vol. 2°, P. II, pp. 266 sgg.

(4) G. Villoslada, *Las Cátedras de Derecho Canónico, Historia Eclesiástica y Liturgia en el antiguo Colegio Romano*, in « Gregorianum », 34 (1953), p. 579.

chini, « quel più e quel meglio d'incorrotto e sincero che possa mai desiderarsi » (1).

Non si attribuisca però al Polanco un influsso esclusivo. Anche in Sant'Ignazio il riconoscimento del valore della storia non era timoroso (2). Si sa il posto che il Fueter gli assegna nella storiografia dei Gesuiti, considerata « scuola » originale nella cultura della Riforma (3). In quegli ordinamenti, che possono considerarsi i primi abbozzi della *Ratio Studiorum*, appare evidente lo sforzo di adeguarsi ai metodi parigini, inteso espressamente da S. Ignazio, e si coglie l'influsso del Nadal e del Polanco perché vengano adottati testi moderni come quelli di Erasmo e del Valla (4).

Da un primo documento, adunque, in cui la concezione degli studi è ancora medievale, attraverso piccole ma significative modifiche, si passa all'affermazione della storia intesa come erudizione; si giungerà anzi a darle eccessiva importanza, richiamando l'intervento mitigatore del Generale Acquaviva. Nella *Ratio Studiorum* redatta per incarico di questi si sente, oltre la sua direttiva, il peso di coloro che vi collaborano immediatamente, cioè di elementi spagnoli e italiani in prevalenza, non sensibili ai nuovi interessi che Ignazio e i primi suoi discepoli avevano coltivato compiendo gli studi a Parigi (5).

---

(1) P. Tacchi-Venturi, *Storia della Compagnia*, cit., vol 2°, P. I., p. XXXVII.

(2) P. De Leturia, *Contributo della Compagnia di Gesù alla formazione delle scienze storiche*, in « Analecta Gregoriana », 29 (1942), pp. 161 sgg. A. Brou, *S. Ignazio Maestro d'orazione*, trad. italiana, Roma, 1954: a p. 145 è messa in risalto la sensibilità per la dimensione storica anche nell'impostare la meditazione.

(3) E. Fueter, *Storia della storiografia moderna*, traduz. italiana, Napoli, 1954, vol. I, pp. 334 sgg.

(4) P. Tacchi-Venturi, *Storia della Compagnia*, cit., vol. 2°, P. II, pp. 337 sgg.

(5) Vedi F. De Dainville, *L'enseignement de l'histoire et de la géographie et le « Ratio Studiorum »*, in « Analecta Gregoriana », 70

Nella *Ratio*, l'insegnamento della storia non ha certo quel posto d'onore e d'autonomia che gli riservavano i maestri della riforma protestante, come Melantone e Sleidan, i quali ne facevano un perno d'azione (1); neppure, suggerendo metodi e manuali, essa pare a conoscenza delle innovazioni operate dagli storici fiorentini dell'Umanesimo e del Rinascimento.

La redazione del 1586 assegna la storia alla sola classe di umanità, indicandola col nome di « Varia eruditio ex poëtis, historicis, moribus gentium » (2). Era del resto l'uso del Collegio Romano e di Messina e di Palermo che veniva codificato.

I Padri tedeschi, più sensibili all'esigenza storica perché dovevano opporsi all'azione dei riformatori, reclamarono maggior tempo e autonomia. La redazione del 1591 non credette opportuno accogliere quelle richieste in un codice che doveva servire di indirizzo a tutte le scuole dell'Ordine, ormai diffuso nel mondo intero; redigeva tuttavia un'appendice speciale « De historiae explanatione in classe rethoricae [...] ut prudentiae inserviat » e concedeva di spiegare Tito Livio o qualche altro storico per un'ora nei giorni di vacanza.

La redazione del 1599 aggiungeva solo la possibilità di assegnare alla storia un'ora in più, « modice tamen »; moderazione ribadita col prescrivere che la lezione di umanità — sede normale degli allargamenti eruditi — « leviter aspersa sit » di erudizione (3).

Questa cautela moderatrice, seguita dalla Compagnia nello stesso tempo in cui essa coltivava intensamente le

---

(1954), pp. 123-156: da questo studio attingo le notizie dei due paragrafi seguenti.

Sulla storia della Ratio Studiorum vedi anche A. Farell, *The Jesuit Code of Liberal Education. Development and scope of the Ratio Studiorum*, Milwakee, 1938.

(1) Per la storiografia del Melantone, del Peucer e dello Sleidan, vedi G. Falco, *La polemica sul Medioevo*, Torino, 1933, pp. 49 sgg.

(2) Nei luoghi riferiti dal De Dainville, *L'enseignement de l'histoire et de la géographie et le « Ratio Studiorum »*, cit., pp. 138 sgg.

(3) Riferito in *op. cit.*, pp. 140 sgg.

scienze storiche nel ramo ecclesiastico secondo l'esigenza dell'apostolato culturale in quel momento (1), si può comprendere solo considerando che lo stato delle scienze storiche era allora in pieno movimento, e perciò incapace di animare un insegnamento soprattutto organico, progressivo e formativo, quale si proponeva la *Ratio*.

È questo inoltre il periodo in cui fanno scuola i grandi dotti Gesuiti, filosofi e teologi: Maldonado, Toledo, Suarez, Molina, Vasquez, Bellarmino, Possevino, Lessio, Gretser...; forse proprio la coscienza della formazione scolastica che ha plasmato quegl'ingegni cattolici, unita all'esperienza degli effetti deleteri prodotti dalla cultura storica che nutre i Riformati, suggerisce il richiamo ai giovani maestri Gesuiti: si guardino dalla possibile tentazione d'intendere l'erudizione « meno alla maniera dei filosofi che degli storici » (2).

Tuttavia proprio uno dei redattori della *Ratio* del 1599, il P. Orazio Torsellini, pubblicava nello stesso anno un compendio di storia profana e sacra ad uso dei collegiali, il primo scritto da un Gesuita: *Historiarum ab origine mundi usque ad annum 1598 epitome libri X*. Superiore al suo rivale Sleidan, periodicamente aggiornato e ristampato, adottato benché gesuita dalle « Petites Écoles » di Port-Royal, il Torsellini inizierà alla storia gli scolari dei Gesuiti fino in pieno '700 (3).

---

(1) Vedi P. De Leturia, *Contributo della Compagnia di Gesù alla formazione delle scienze storiche*, cit., pp. 167-181 e 196 sgg.; Id., *El P. Filippo Febei S. J. y la fundación de la cátedra de historia eclesiástica en el Colegio Romano* (1741), in « Gregorianum », 30 (1949), pp. 158-192; G. Villoslada, *Las cátedras de Derecho Canónico, Historia Eclesiástica y Liturgia en el antiguo Colegio Romano*, cit., pp. 579-582.

(2) Riferito dal De Dainville, *L'enseignement de l'histoire et de la géographie et le « Ratio Studiorum »*, cit., p. 144.

(3) Sulla fortuna dei manuali che citerò, si consulti C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, nuova ediz., Bruxelles-Parigi, 1890-1932, voll. 11, alle voci corrispondenti. Per il Torsellini in particolare, ivi, vol. 8, colonne 151 sgg., dove appare (col. 1554) che le

Lo studio dei manuali e dei quaderni privati degli allievi, conservati negli archivi dei collegi di Francia (1), permette di stabilire che, durante il Seicento e buona parte del Settecento, si continua l'insegnamento della storia come commento ai testi classici. Cominciano però ad usarsi certi libri che raccolgono in ordine cronologico le notizie erudite sparse lungo le pagine o le lezioni del commento; essi tuttavia sono ancora concepiti spesso come introduzione a letture di classici. Vengono poi in uso altri manuali cronologici che tracciano a grandi linee lo schizzo degli avvenimenti universali fino al presente: il già accennato Torsellini, il Petau (2) il Labbe (3), ecc.

Altri storici compaiono solo di passaggio. Ad es. nella lista dei libri di storia, consigliati o dati in premio agli allievi per lettura privata, accanto ai nomi di Torsellini, Petau ecc., si possono leggere quelli di Tacito Florio Svetonio e — sullo stesso piano — di Guicciardini Strada Maffei.

La fortuna di tale tipo di manuali sta ad indicare che l'insegnamento della storia profana non aveva ottenuto quella autonomia che la storia ecclesiastica godeva, ad esempio già dal 1555 nel Collegio Romano, con la cattedra di Controversie, che equivaleva ad una rudimentale storia della Teologia.

---

ultime edizioni del suo manuale sono del 1755 (Roma), e del 1763 e 1786 (Utrecht). Sulla storiografia del Petau e del Foresti, gesuiti, vedi G. Falco, *La polemica sul medioevo*, cit., pp. 85-86 e 97-98.

(1) F. De Dainville, *L'Enseignement de l'histoire et de la géographie et le « Ratio Studiorum »*, cit., pp. 145 sgg. Studio analogo per l'Italia si potrebbe condurre sull'abbondantissimo materiale conservato negli archivi di Parma Modena Bologna Verona e Mantova.

(2) D. Petau, *Rationarium temporum* [...] *in quo aetatum omnium sacra prophanaque historia chronologicis probationibus munita summatim traditur*, Parigi, 1633.

(3) Ph. Labbe, *Les tableaux méthodiques de la Géographie royalle, présentés au Roy très-chrestien Louys XIV. Historiae sacrae prodromus* [...], *Galliae Synodorum Conciliorumque brevis et accurata historia* [...], Parigi, 1646.

Un passo avanti è compiuto con l'invalere di un'usanza particolare: per privilegio venivano iniziati agli studi storici i giovani principi, ritenendosi utile a futuri governanti il riflettere sulle esperienze dei loro predecessori.

Ma le cattedre separate di storia si realizzarono faticosamente, e non nella maggioranza dei collegi della Compagnia. Se si eccettua il caso di Madrid, dove per iniziativa del sovrano Filippo IV già nel 1625 vennero affidate ai Gesuiti — almeno per un primo tempo — le cattedre di Storia naturale, di Erudizione critica e di Storia cronologica negli « Estudios Reales »; bisognò attendere fino al secondo decennio del '700 per vederle attuate in Germania e in Austria (1716 a Friburgo; 1727 in diversi altri collegi, che adottano l'apposito manuale del Dufrène). In Italia, quando nel 1742 venne istituita la cattedra di Storia Ecclesiastica nel Collegio Romano, nemmeno si pensò alla possibilità di una cattedra analoga per la storia civile, che continuò ad essere insegnata secondo il metodo tradizionale (1).

L'innovazione del Bettinelli.

Su questo tessuto storico vanno appuntate le indicazioni offerte dall'Archivio Romano della Compagnia sugli incarichi del B. verso la metà del '700.

---

(1) Vedi P. De Leturia, *El P. Filippo Febei, S. J. y la fundación de la cátedra de Historia Eclesiástica en el Colegio Romano,* cit. Dallo studio del Memoriale del P. Febei per la erezione della cattedra di Storia Ecclesiastica (ivi pp. 179 sgg.), si può escludere che esistesse una cattedra di storia civile. Infatti l'autore del Memoriale, che deve abbattere molti ostacoli opposti al suo intento, si appiglia quanto gli è possibile ad istituzioni analoghe in atto, ma non accenna mai a una cattedra di storia « civile », mentre accenna a quelle dei Canoni e delle Controversie; è anzi costretto a richiamare l'esempio dei PP. Scolopi i quali « insegnano l'Istorie e chiamano vari Prelati ad esaminare i loro scolari ». Sull'indirizzo di questo collegio il De Leturia (ivi, p. 186) rimanda a E. Damming, *Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del sec. XVIII,* Città del Vaticano, 1945, pp. 292-293.

Il Gesuita ha terminato nel 1751, col terzo anno di Probazione nella casa di Busseto, la sua lunga formazione; e nel '52 è destinato al collegio dei Nobili di Parma, con l'incarico di « Academicus » e di « Lector Historiae » (1). La prima indicazione sappiamo a che cosa si riferisce (2); la seconda s'incontra qui la prima volta nel corso del Settecento, riferita a collegi della provincia gesuitica in questione. Evidentemente non si vuol sottintendere di Storia Ecclesiastica, perché questa veniva insegnata solo in Teologia; perciò in Parma avrebbe potuto tenersi unicamente al Collegio di S. Rocco, dove non risulta (al Collegio dei Nobili si tenevano solo i corsi di Grammatica Umanità Retorica e di Logica Fisica Metafisica). D'altra parte, che si debba sottointendere un «prophanae », come vedremo comparire più tardi nel Collegio di Mantova, è accertato dalla testimonianza stessa del B., richiamata ad apertura di questo lavoro.

Negli anni precedenti (3), nessun professore del Collegio dei Nobili figura col titolo di « Lector historiae »; nemmeno l'« Academicus », che è il P. Ignazio F. Porro ed è anche « Magister Rhetoricae »; e nessuno nel Collegio di S. Rocco col titolo di « Lector Historiae Ecclesiasticae ». Negli anni 1752-'59, quando il B. tiene la cattedra di Storia, in nessuno degli altri 23 Collegi e 5 Convitti della Provincia Veneta è contemplato quell'ufficio. Nel 1760 poi, quando il B. viene trasferito, il suo incarico non viene rinnovato.

---

(1) ARSJ, *Provinciae Venetae, Catalogi breves*, vol. 87 (1750-1753), p. 117r.

(2) Era il direttore (Praefectus) dell'Accademia, cioè di un gruppo di alunni scelti, che s'impegnavano in particolari esercitazioni sopra le materie di studio. Vedi *La Ratio Studiorum e la Parte quarta delle Costituzioni della Compagnia di Gesù*, traduzione con introduzione e note di M. Barbera, Padova, 1942, pp. 232 sgg.

(3) Ho spinto la ricerca per circa vent'anni indietro. Per il periodo anteriore, più si retrocede, più diminuiscono le probabilità, se si ricorda che nel Collegio Romano fu istituita la cattedra di Storia Ecclesiastica solo nel 1742 e per intervento decisivo del Papa.

Il B. è dunque un innovatore.

La singolarità del suo compito, sull'origine del quale non ho trovato finora delle indicazioni nei documenti di governo della sua provincia (1), invita a considerare lo sviluppo posteriore dell'insegnamento della storia presso i Gesuiti del Veneto. Nel 1761, due anni dopo che il P. Bettinelli ha conchiuso il suo insegnamento di storia in Parma, il Collegio di Mantova chiama da Milano il P. Melzi per insegnare Storia Ecclesiastica, e contemporaneamente affida a due altri Maestri — Spada per i « Rethores », Medici per gli « Humanistae » — l'insegnamento di « elementa historiae prophanae » (2) : tutti e due saranno continuati fino al 1773.

L'apertura alla storia del Collegio di Mantova non ha verosimilmente nessun rapporto con l'esempio offerto dal B. a Parma, dovendosi considerare piuttosto un effetto della riorganizzazione degli studi promossa dalle autorità governative austriache (3). Ma forse proprio questa considerazione può ridondare a lode del B. a cui risale, indipendentemente da quelle, l'origine dell'insegnamento autonomo della storia.

Alcune pagine introduttive delle sue *Opere* e una memoria inedita aiutano a conoscere con maggiore pre-

---

(1) Non se ne parla infatti nei Postulata delle Congregazioni Provinciali. L'unico accenno ad argomenti di storia è quello del « Postulatum 1.um », raccolto nella terza sessione della Congregazione Provinciale tenutasi a Bologna nel 1751, e riguarda la richiesta di storici, atti a completare la *Bibliotheca Scriptorum Societatis*. Al Postulato la Congregazione Generale risponde che ha già provveduto: ARSJ, *Congregationes Provinciales*, vol. 91 (1751-55), pp. 83v e 85r.

(2) Può essere utile notare che il rinnovamento è più largo. Quello stesso anno che si apre alla storia, il Collegio di Mantova instaura l'insegnamento del Greco in tutte le classi inferiori, dalla Grammatica alla Retorica: ARSJ, *Provinciae Venetae, Catalogi breves*, vol. 88 (1754-1760), pp. 161r e v, e 189r. Inoltre nello stesso 1761 viene nuovamente organizzata ed approvata dal Conte Firmian, per ordine di Maria Teresa d'Austria, la facoltà di concedere lauree in teologia e filosofia: ARSJ, *Provinciae Venetae, Historia*, 108 (1730-71), pp. 192 e 228-34.

(3) Vedi la nota precedente.

cisione lo spirito e il metodo che guidavano il B. nell'insegnamento rinnovato della storia.

Nella Prefazione dell'Autore al primo volume delle sue *Opere,* sono già anticipate, con raccontare diluito, alcune confessioni, che si faranno più concise nella dedica dell'*Entusiasmo* « all'Italiana Gioventù ». Il B. ritorna ai primi anni del suo insegnamento e fra gli altri campi di lavoro nomina anche Parma : « la Storia, le Matematiche, la discernitrice ed osservatrice Filosofia succedute erano alle utili lingue e all'inutile e lieve Filologia ». La coscienza di aver compreso subito le nuove esigenze, e la soddisfazione, più volte espressa e sempre affiorante nel tono, di aver adeguato a quelle la propria opera di maestro, gli aprivano l'animo a speranze. « Già trascorrea col pensiero più avanti e tra me stesso dicea con gioia : di quest'eletto drappello d'ingegni lombardi, quanti avrem fra dieci anni prodi scrittori, preclare opere, nuove scoperte, storie eccellenti ! e prevedeva un secol luminoso filosoficamente rinnovellato, essendo pur tanto proprio del vero filosofare, urtar sempre, allargarsi e produrre (...) » (1).

Il B. mira a « disboscare dall'impaccio di studi servili ed infruttiferi » il suo campo di lavoro ; più avanti precisa, con un brano del 2° tomo del *Caffé* : « Per condur gli uomini alla verità bisogna per lo più non sol toglierli dalla nuda ignoranza, ma dall'errore, onde sono due operazioni da farsi, distruggere ed edificare. Il metodo è forse questo : Por l'errore in ridicolo, poi annunziare la verità seducendo il cuor colle immagini della eloquenza. Poi egli è tempo di freddamente ragionare, poich'egli è più facile il far ridere che il commuovere, più il commuovere che il convincere » (2).

Con quale grado di fedeltà questi impegni siano stati mantenuti, si potrà verificare mediante l'analisi del *Ri-*

---

(1) *Opere,* ed. Zatta, vol. 2°, pp. III-IV.
(2) *o. c.,* p. V.

sorgimento; basti per ora prender atto della evidente immersione del neo-maestro di storia nella corrente rinnovatrice degl'Illuministi: il tono, la citazione, i programmi non lasciano dubbio; e neppure la sperimentata efficacia del metodo. Quasi stupito, il B. vede che lo spirito nuovo, seminato con entusiasmo nelle sue lezioni, feconda le energie dei giovani ascoltatori: « (...) molti stendono a gara alle Storie patrie la mano, che implora lume e ragione sulle tracce del gran Muratori e del Maffei, or pesando con buona critica i fatti, or ragionando con buona filosofia su le cagioni e gli effetti, ed or pignendo e disegnando gran quadri da pittor franco d'Eroi guerrieri e politici, delle rivoluzioni e dei governi italiani, delle decadenze, de' risorgimenti e delle vicende, del commercio e del lusso, delle scienze e dell'arti » (1).

Riprendendo questa prefazione (che desidererei commentare nei suoi ultimi accenni con più precisi riferimenti storici) dopo più che dieci anni, il B. non trova il seme inaridito dal tempo, ma cresciuto come albero buono; e cresciuto con maggior evidenza proprio in quel ramo, che aveva raccolto le sue cure predilette nei sette anni di insegnamento al Collegio dei Nobili: « Così io allora scriveva e presagiva. L'opere molte di quegl'ingegni uscite in questi due lustri alla luce, e i lor poemi appunto e le tragedie, i trattati succosi e filosofici su l'economia civile, le leggi, le fisiche, le matematiche, e soprattutto la storia e la letteratura italiana, comprovano i miei presagi (...) » (2).

Con minor entusiasmo, anzi con discorso impersonale, un documento inedito che si conserva fra le carte del B. nella Comunale di Mantova, ci descrive con particolari più tecnici l'insegnamento della storia tenuto dal B. È un memoriale redatto in francese; la calligrafia è decisamente del B.; in calce si legge: « Pour le Collège

(1) *o. c.*, pp. VI-VII.
(2) *o. c.*, p. VII.

de Parme, à Ms. du Tillot » (1). Si tratta di una descrizione apologetica dell'ordinamento degli studi (impostazione scopo programmi autori metodi) in vigore nel Collegio di Parma. Non sono riuscito finora a trovare la copia definitiva fra le carte del Du Tillot nell'Archivio di Parma; è certa ad ogni modo la circostanza che ha occasionato il memoriale: non tanto il timore che i Gesuiti vengano allontanati anche dallo stato del Borbone di Parma come già erano stati da quelli di Spagna, Francia e Napoli; perchè ciò avverrà solo nel '68, quando il B. da parecchi anni si troverà lontano da Parma. Occorre piuttosto rifarsi ad alcune lettere del B., in particolare alla lettera per l'Abate de Bernis, « Comte de Lyon, Ambassadeur de France à Venise », che aveva soggiornato a Parma negli anni in cui il B. iniziava il suo insegnamento (2). Da vari accenni si può ricostruire lo sviluppo della cosa. Le persone della Corte, abituate al tono della cultura francese, son portate a ridere volentieri dei metodi, all'apparenza così tradizionali, usati dal Collegio di Parma; in particolare « Madame et les courtisans français se moquent souvent » di « ces vieux garçons », che passano interminabili anni sui libri di latino. La critica si precisa su due obiettivi: il teatro dei collegiali, soffocato da mille limitazioni che i Padri, per vari motivi impongono, e la vacuità letteraria della cultura impartita.

Il B., che fa da trait-d'union fra Corte e Collegio, subisce un vero « procès littéraire », chiuso tuttavia con la sua « vittoria ». Egli ne dà notizia soddisfatto al de Bernis, che s'era interessato con tanto favore; come già l'ha data al Grimaldi e al Chauvelin: « Non seulement Madame Infante est reconciliée avec le théâtre italien, mais elle favorise celui du Collège, m'assûre de sa pro-

(1) Biblioteca Comunale di Mantova, Mss., *Miscellanea Bettinelliana* 1 a/7, incarto 6°, foglio doppio n. 25. Data la sua utilità per la storia della cultura del Settecento, pubblico il documento in Appendice.

(2) *Opere*, ed. Cesare, vol. 19°, pp. 3-8.

tection pour mes pièces, et m'a fait honneur de me donner son portrait ». La via tenuta dal B. per giungere a questo risultato, riguardo al metodo d'insegnamento, che qui interessa, si riduce a far conoscere l'ordinamento degli studi in vigore nel Collegio dei Gesuiti, abbastanza diverso, cioè più moderno e aggiornato, di quanto ritenessero i cortigiani : « J'ai osé soutenir devant nos Princes que si notre méthode n'est pas en général la meilleure, elle l'est assûrément pour des Italiens », « nous faisons tous nos efforts pour suivre les lumières du siècle » ; proprio noi Gesuiti, conclude la lettera, siamo ancora i meno tradizionalisti e i meno legati a sistemi (nemmeno al Molinismo!).

A questo scopo il B. prepara per disteso « le plan de notre éducation et de nos études (...) que je présenterai au premier jour à Madame un peu plus favorable aujourd'hui ». Dal riassunto che ne offre al de Bernis, appare che si tratta proprio del Memoriale in questione. Anzi nel brano che riguarda l'impostazione moderna dell'insegnamento storico l'anonimo precettore del Memoriale è identificato chiaramente col B., che parla come della « sua » classe (la « mienne ») di quella in cui egli allena « la raison des jeûnes étudiants à démêler dans le récit des faits les causes et les principes avec les moeurs et les usages des nations, et surtout de la notre, que j'ai préféré aux anciennes et aux étrangères, comme la plus nécessaire à connaître, et comme ont préféré en France l'histoire nationale ».

Secondo le affermazioni più determinate del Memoriale, l'insegnamento autonomo della storia iniziato dal B. non sostituì i commenti o le introduzioni erudite, che costituivano tutta la dottrina storica comunicata agli alunni prima dell'innovazione. Essi restarono, intesi piuttosto come avviamenti eruditi ; mentre le lezioni specifiche di storia, istituite per i giovani più maturi del corso filosofico, venivano permeate da riflessioni cultu-

rali o morali o, come amava chiamarle l'Illuminismo e il B. specialmente, « filosofiche ».

Ecco i paragrafi che interessano la storia: « La Cronologie, la Géographie et les autres connaissances qui se rapportent à l'histoire sont enseignées de classe en classe selon que les enfants sont dans l'âge le plus propre à les apprendre.

Dans le temps de la Philosophie on leur donne un précepteur expressement à part pour l'histoire, qui s'applique principalement à la leur rendre utile par les exemples et par les leçons vivantes de vertus, qu'elle offre affin qu'ils [ne] s'accoutument pas à s'en faire un passe-temps ou un objet de simple curiosité.

Un précepteur a crû qu'il vaut mieux quelques fois commencer l'étude de l'histoire par notre temps, et remonter après de là aux histoires anciennes. Pourquoi, dit-il, ennuier un enfant du récit de choses si éloignées, et lui laisser ignorer les plus proches, et qui le soulagent avec des connaissances de son temps? » (1)

È facile riconoscere nel primo periodo il metodo in vigore fino al momento della innovazione, indicata chiaramente nel secondo periodo. Nel fatto che residui di concezioni antiche (le storie come esempi e lezioni viventi di virtù) si mescolino con nuove esigenze civili (non ridurre la storia a passatempo o curiosità), si può forse leggere una revisione critica dello stesso metodo erudito, affermato ancora per le classi di grammatica.

L'iniziativa di modernità trova riscontro nell'impostazione del *Risorgimento*: la premessa, che ne giustifica limiti e scopi, echeggia fedelmente l'ultimo periodo della pagina sopra citata (2).

---

(1) Vedi in Appendice, sotto l'indicazione « foglio 2, colonna destra » del Memoriale.

(2) *Opere*, ed. Zatta, vol. 3°, pp. XVIII-XIX.

L'innovazione in rapporto con la tradizione gesuitica.

Chi considera un po' frettolosamente questi fatti è portato a pensare l'insegnamento del B. così singolare, rispetto alla tradizione gesuitica del '600-'700, da ritenerlo rivoluzionario. Ma giocherebbe troppo in tale giudizio la denigrazione di quel metodo, divenuta nella storiografia pedagogica luogo comune, non infondato — come s'è visto — ma esagerato.

Il B., che quel metodo ha esperimentato e assimilato per quasi mezzo secolo, non lo vede corroso dal tempo, né pietrificato dall'autoritarismo. La Compagnia, soppressa da sei anni, viene ricordata senza esaltazione, ma con gratitudine, come « società di (...) maestri e scrittori, uniti per più di due secoli sotto leggi invariabili, e diretti da codici autentici d'insegnamento (...) » (1). I « tanti interni regolamenti e industrie e direzioni e libri per ogni uopo », nei quali egli stesso, giovane professore, fu « addestrato (...) prima ed a lungo provato per poter esser degno e capace di quel gravissimo impegno », non sono sentiti come legami soffocanti, bensì come « vegliante legislazione, ma grata perché spontanea » (2). Infatti, « salvo il metodo generale e concorde, assai libertà rimaneva ad usar nuove industrie e maniere di insegnamento ». Rigettata ogni idea ripugnante alla fede e ai costumi, nessun maestro, né filosofo né fisico né letterato, era imposto. Si seguiva « il gusto più generale del mondo ». Cosicché i Gesuiti furono prima « peripatetici, poi cartesiani, infin neutoniani », e seguirono nelle lettere il genio dominatore del secolo, « eleganza nel cinquecento (...), gonfiezza e raffinamento nel seicento, sebben temprato dal sano gusto di molti », risvegliando poi questo « per chiari eccellenti autori nel settecento » (3).

Quindi non direzione rigida; bensì tanta adattabilità

(1) *o. c.*, vol. 8°, p. XIV.
(2) *o. c.*, vol. 8°, pp. XIV-XV.
(3) *o. c.*, pp. XV-XVI.

nell'indirizzo della cultura che — leggiamo fra le righe — il B. trovò possibile, anzi favorito, il proprio contatto con l'Illuminismo nascente.

Nonostante ciò, egli non ignora le critiche mosse al metodo dei Collegi: troppo latino, poca pietà, « negletti (...) i doveri socievoli », mescolanza di alunni « piccoli e grandi, vivaci e flemmatici, sciocchi e ingegnosi », « abbondanza di studi e studenti » e conseguente « penuria d'artefici e d'agricoltori » (1).

Alcuni di tali difetti vengono riconosciuti inerenti alla « pubblica istruzione »; l'ultimo verrà ammesso nel *Risorgimento*, e anzi gravemente rimproverato come causa della decadenza del Seicento; altri sono ritenuti non veri o esagerati. Fra questi interessa il metodo di insegnare la storia. La sua nuova impostazione — storia patria moderna, di costumi — s'origina spontaneamente dai principî che regolavano fin dall'inizio l'insegnamento; bastò dare al principio dell'interesse un senso più vivace, aggiornato, secondo « l'uso del secolo odiatore di lunghezze e di spine, amator di cultura sin nel crine e nell'abito » (2).

Dunque, nei tre luoghi esaminati, dove particolarmente il B. presenta il proprio modo di concepire lo studio storico, egli non l'oppone al metodo tradizionale dei Collegi gesuitici, ma a questo lo fa risalire come sviluppo e aggiornamento. La singolarità dell'incarico professorale e dell'opera che n'è frutto non va quindi considerata una rivoluzione, ma piuttosto una evoluzione.

Per comprendere il senso di questo progredire, è utile inseguire una breve indicazione bibliografica. Quando riferisce le « leggi invariabili » e i « codici autentici d'insegnamento » secondo la tradizione della Compagnia, accanto alla *Ratio Studiorum* del 1584 il B. cita il *De Ratione docendi et discendi* del Jouvancy, di un secolo po-

(1) *o. c.*, pp. XVI-XVII.
(2) *o. c.*, pp. XVII-XVIII.

steriore (1). Ovviamente egli risente la corrente di cultura originata dall'opera del Jouvancy in seno alla Compagnia. Tuttavia la sua direzione, che l'esperienza di un altro secolo allontana da quello, muove da punti di partenza talora opposti, verso approdi comunque diversi.

Il '600, soprattutto nella sua seconda metà, è per la Francia il « Grand siècle » della letteratura volgare; e per l'Europa il secolo dell'erudizione e delle scienze: la critica, e più il razionalismo e l'empirismo, costituiscono l'ambiente di ogni cultura. Non fa meraviglia che ne abbiano subìto l'influsso anche i Collegi dei Gesuiti, soprattutto di Francia. L'interesse per le lingue nazionali (2) e per le scienze esatte andava assopendo quello per le lingue classiche, e per la scolastica. Il greco non si insegnava più. Pur opponendosi decisamente alla metafisica cartesiana, i Gesuiti, almeno in un primo tempo, guardavano con tolleranza la fisica di Cartesio e con una certa benevolenza quella di Newton; erano favorevoli alle teorie di Galileo e al sistema copernicano (3). Tanto che, all'interno stesso dell'Ordine, alcuni spiriti avanzati aderivano non solo alla fisica, ma anche ai principî metafisici cartesiani; e resteranno recalcitranti, rifiutando di abbandonare la loro posizione anche quando i Gesuiti redattori dei *Mémoires de Trévoux* — che testimoniano questo stato di cose — saranno costretti dal progresso dell'incredulità a cambiare tattica, combattendo quella corrente di idee che metteva in crisi l'Europa.

L'atteggiamento dei *Mémoires* non è che una manifestazione del giro di rotta impresso all'indirizzo culturale dei Gesuiti sullo scorcio del '600. Nel 1690 la Congregazione Provinciale dei Gesuiti di Parigi si assumeva l'im-

---

(1) *o. c.*, p. XIV, nota.

(2) Vedi l'opera del Gesuita D. Bouhours, *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Lione, 1687, che tanta eco suscitò anche in Italia.

(3) Vedi A. Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIII siècle*, Roma, 1956, pp. 3 sgg., 43 sgg.

pegno di risvegliare « literarum amorem, qui in multis praesertim inter juniores videtur deferbuisse » (1). Dell'anno seguente è il lamento del P. Daniel : « On n'imprime quasi plus de cours de la philosophie selon la méthode de l'Ecole, et presque tous les ouvrages de cette espèce qui paraissent maintenant en France sont traités de Physique qui supposent les principes de la nouvelle philosophie. Les autres font aujourd'hui peur aux libraires » (2).

I « postulata » della Congregazione Generale tenuta a Roma nel 1696 rilevano disamore per gli studi letterarî in Francia, Germania, Spagna, Italia, Polonia (3).

Era maturo il tempo per la reazione che il Jouvancy iniziò contro la cultura barocca in genere e in particolare contro l'eccessiva tendenza scientifica, per un ritorno al classicismo. Il primo sforzo di opposizione fu urtante ; poi si venne a qualche concessione.

Nel 1692, professore al Collegio di Parigi, egli pubblica una *Ratio discendi et docendi*, destinata « Christianis litterarum Magistris ». Un secolo di esperienze è trascorso dalla redazione della *Ratio Studiorum*. Egli non si propone di correggere, ma d'integrare (« fornire al futuro professore le norme generali e le indicazioni bibliografiche necessarie per guidarlo nei suoi studi ») per meglio ritornare allo spirito della *Ratio*.

La Storia, che solo è valutata dallo stile, viene riservata ai giorni di vacanza, insieme con le scienze ausiliarie. Sorprende questa sordità ostinata, nello stesso anno (1691) in cui il Mabillon pubblica il suo *Traité des études monastiques*, non sconosciuto al Jouvancy, col quale il Mabillon ha in comune il modello di indicazioni bibliografiche annesso all'opera.

---

(1) Riferito da F. De Dainville, *Le Ratio discendi et docendi de Jouvancy*, in « Archivum Historicum Societatis Jesu », 20 (1951), p. 7.

(2) Riferita dal Desautels, op. cit., p. 43.

(3) Questa e alcune notizie del paragrafo seguente sono dovute al De Dainville, *La Ratio discendi et docendi de Jouvancy*, cit., pp. 5 sgg. e 29 sgg.

Nella redazione romana del 1703 (*Magistris scholarum inferiorum S. J. de Ratione discendi et docendi*, auctore J. Juvencio S. J.) preparata, come viene detto nel titolo stesso, « ex decretis Congregationis Generalis XIV », le varianti non sono notevoli, ma segnano una maggiore apertura. All'insegnamento della storia si concede un giorno fisso; l'Epitome del P. Salian o del Baronio sono testi sufficienti, ma possono venire utilizzati anche il Petau, il Torsellini, il Briet. Viene ribadito lo scopo dell'insegnamento della storia: formare i costumi.

L'attuazione dei nuovi indirizzi, opportuna ed efficace per certi aspetti (reazione al barocco e allo scientifismo; predisposizione alla cultura neoclassica), fu difficile per certi altri sopra notati e riducibili all'illusione del Jouvancy e successori, che « pretendevano di fissare il corso della storia », la quale ormai non sopportava più l'umanesimo classico. Lo testimonia una serie di richiami e provvedimenti emanati per cinquant'anni, a cominciare dai decreti della Congregazione Provinciale di Parigi del 1705, fino alla lettera del Generale Visconti a tutti i Provinciali Gesuiti nel 1752, *De studiis humaniorum litterarum promovendis*, dove sono ripetuti i rimandi alla *Ratio* del Jouvancy.

Ricordando che in quello stesso anno 1752 il B. inaugurava a Parma il suo insegnamento di storia, con lo spirito e il metodo più sopra accennati, possiamo concludere che, se per un verso — il richiamo, anzi l'amore appassionato per i classici — egli pure si trova portato dalla corrente del Jouvancy; per altri — avversione polemica all'uso del latino e dei versi, preferenza del volgare, della critica storica, delle scienze utili — se ne discosta assai, accettando di soddisfare proprio quelle nuove esigenze, che rendono inefficaci i richiami autoritari provocati dalla reazione del Jouvancy.

A quali contatti di cultura si debba attribuire — almeno come influsso generale — il rinnovamento della sua posizione è detto in diverse occasioni dal B. stesso.

2. - Il Risorgimento e l'Illuminismo

Contatti con Illuministi

Nella « Prefazione dell'Autore » alla prima raccolta delle sue opere sono indicati con riconoscenza i dotti italiani che hanno reagito al Barocco e quelli che hanno dato inizio alla nuova cultura, continuata dal B. sulle tracce delle fonti più autorevoli : gl'Illuministi Francesi.

« Per rara sorte in fatti mi son trovato negli studi ed anni miei primi al risorgere del buon gusto dopo i disordini del seicento di cui vidi gli estremi aneliti ; conobbi in lor vecchiaia il Muratori, il Maffei, il Checozzi, il Lazarini, Apostolo Zeno, l'Abbate Conti, il Facciolati, i Volpi, e i Manfredi suoi principali trionfatori. Fui educato in Bologna ancor giovinetto nel fiore appunto del più bel secolo e più memorabile dei Manfredi, Ghedini, Zanotti, Fabri, dalla scuola de' quali i Rota, gli Algarotti, gli Albergati, gli Aldrovandi, i Casali, i Bianconi, i Montefani e tali altri uscirono scrittori immortali in verso e in prosa. Vissi cinque anni in Brescia, ove il Cardinal Quirini, il Conte Mazzucchelli, il Conte Durante, e gli allievi di Padova e di Lazzarini formavano ricca Accademia dell'ottimo gusto ; conversai a Venezia ed in Padova col gran Foscarini, con l'Ab. Benaglio, col Conte Gozzi, e con altri, e per tutti altrove cercai, o m'incontrai co' migliori, ed ebbi amici i Frugoni, gli Zampieri, i Prini, gli Stay, co' Buonamici, co' Lagomarsini e Cordari e Benvenuti ed altri tali eccellenti, scorrendo l'Italia, e la Toscana due volte, e vivendo più anni in Venezia, in Parma, in Verona, ed in Modena, piene d'ottimi studi, e d'ingegni preclari ; visitai la Germania, e la Francia usando sempre con dotti, in Parigi un anno intero, e per le Province, un altro fino a Ferney presso l'Apollo francese » (1).

(1) *Opere*, ed. Zatta, vol. 1°, pp. 16-17.

Se gli eruditi italiani l'hanno condotto fuori dall'angusto mondo letterario del Barocco, gl'Illuministi francesi gli schiudono ora i confini di un mondo nuovo.

Il viaggio in Germania ('55) e quello in Francia ('58), il notissimo incontro col Voltaire (1), vengono ad arricchire l'esperienza del maestro nel periodo in cui egli tiene le sue lezioni di storia a Parma.

Più efficaci, perché meno distrattive e più penetranti, le conversazioni che a poco a poco immettevano il B. nel mondo dell'Illuminismo, riflesso così bellamente dalla corte di Parma. Egli aveva contatto con essa nelle occasioni ufficiali di rappresentazioni o accademie, come autore e presentatore, premuroso di adattarsi alla lingua francese « perché le persone reali (...) allor che le onoravano di lor presenza le gradissero più facilmente ». In quella corte, « che sprezzava tutto ciò ch'era Italiano », egli era ammesso con relativa familiarità. Abbiamo già conosciuto, a proposito del collegio, l'autorità che aveva saputo acquistarsi. Altrove parla di epigrammi inventati o adattati, « perché *li* gustasse meglio la gente di corte con cui conversavamo ». Ricorda certi argomenti letterari che lo facevano « disputare (...) con i Condillac (...); i Keralio, i Collet, i Fumeron e più graditamente col Sig. Tillot » (2).

Con questo in particolare, ritenuto « intendentissimo e fino giudice in letteratura, benché Ministro », i rapporti erano quasi amichevoli. Le conversazioni, è ovvio, non si limitavano a temi di buon gusto; il B. ebbe agio di conoscere nel du Tillot « un francese spregiudicato quanto potea » (3). Una sua lettera al du Tillot, inedita e sconosciuta, che pubblico in appendice, conferma, con le sue espressioni confidenziali, l'intimità dei rapporti fra il B. e l'ambiente illuministico di Parma impersonato dall'a-

(1) Sullo spirito di questo incontro vedi in Appendice la lettera scritta dal B. al fratello Gaetano; essa è nota ad alcuni studiosi, ma non fu ancora pubblicata integralmente.

(2) *Opere*, ed. Cesare, vol. 21°, pp. 110-111.

(3) *o. c.*, p. 111.

bile ministro, anche prima del viaggio in Francia (la lettera è del 28 febbraio 1757) (1).

Che le simpatie culturali del B. fossero piuttosto compromesse, sia pure senza malizia, con le inclinazioni illuministiche, è indirettamente comprovato dai lamenti dei Superiori dell'Ordine a suo riguardo.

Fra le lettere del Generale degli anni 1749-70, conservate nell'Archivio Romano della Compagnia (2), sei sono indirizzate personalmente al B., e almeno diciotto trattano di lui col suo Rettore, o più spesso col suo Provinciale. Manifestano in genere preoccupazione per la condotta del B., ora a motivo dei modi « secolareschi », ora dell'irrequietezza che lo spinge, se non a creare personalmente, almeno ad aderire con troppa libertà a proposte di viaggi, anche eccezionali, che gli vengono fatte o dai parenti o da personaggi di corte.

Tralascio il primo caso e mi fermo un poco sui viaggi di Germania e Francia. « Benché meglio amerei che il P. Bettinelli stesse fermo a servire cotesto collegio negli impieghi destinatigli, pure quando il viaggio in Germania possa riuscire di utile al medesimo Collegio consento che egli vi si trasferisca, secondando il desiderio e le istanze del Serenissimo Principe Carlo Alberto di Hohenlohe (...) »; così il P. Generale Ignazio Visconti (della nobile famiglia milanese, uomo che aveva trascorso la sua vita in posti di governo) al Rettore di Parma Bayardi nell'Aprile del '55 (3).

Due anni più tardi però, a nuova richiesta d'un viaggio in Germania « per accompagnarvi alcun giovane cavaliere », il P. Generale L. Ricci (fiorentino, affatto nuovo ai comandi, che aveva trascorso i suoi anni dedito a

(1) In Appendice, Lettera inedita del B. al Du Tillot.

(2) ARSJ, *Epistulae Generalis*, vol. 28 (1744-55) e 29 (1756-67) alle pagine che via via saranno citate.

(3) ARSJ, *Epistulae Generalis*, cit., vol. 28°, p. 428r; il consenso è già manifestato più brevemente l'anno precedente, ivi vol. 28°, p. 403r.

studi filosofici e teologici, e alla direzione ascetica dei religiosi) risponde decisamente di no; « né pensi, potersi in questo particolare dar caso d'interpretare la mia mente » (1). Questa direttiva data al Provinciale è ripetuta al Rettore di Parma lo stesso giorno con parole quasi identiche, e confermata manifestando dispiacere « che sì poco attenda al suo impegno il P. Bettinelli » (2). Ciononostante un mese dopo (26 sett. '57), di fronte alle « premurose istanze » del Principe di Hohenlohe, il P. Generale stima « doverglisi accordare la grazia che egli desidera »: il P. Provinciale autorizzi pure il Bettinelli, ma « nel tempo stesso gli dia quegli avvisi che giudicherà opportuno a premunirlo in guisa che senza scapito del servizio da prestarsi da lui al Sig. Principe, si conduca con tutta quella religiosità, che si attende da un soggetto della Compagnia. In poi con più comodo mi riserbo con lettera confidenziale di mettergli in vista le scontentezze che si hanno di lui e la poca edificazione del suo procedere » (3).

Durante l'assenza del B., secondando lamentele da lui manifestate, si pensa a rimuoverlo da Parma (4). Su questi provvedimenti, sulla condiscendenza del B., sugli ostacoli che frappone « il Real Infante » vertono alcune lettere (5). Tralasciandone altre su particolari del viaggio in Francia, su la pubblicazione di conferenze scritturali, sul permesso concesso ben a malincuore di recarsi col Nunzio di Vienna ai Bagni di Spa, mi fermo su quelle, in cui torna più amaro il lamento per la condotta del B.

La cosa però non sembra chiarissima. Già non sono riuscito a trovare la « lettera confidenziale » promessa nel settembre del '57. Per contro, due mesi dopo, il P. Ge-

---

(1) *o. c.*, vol. 29°, p. 63r.
(2) *o. c.*, vol. 29°, p. 63r.
(3) *o. c.*, vol. 29°, p. 66r.
(4) *o. c.*, vol. 29°, p. 29v.
(5) *o. c.*, vol. 29°, rispettivamente alle pp. 71 r e v., 73r, 100 r.

nerale comunicava al Provinciale di avere ricevuta dal B. una lettera « scritta con tale religiosità » che gli era difficile pensar male di lui, almeno riguardo ai suoi propositi su Parma (1).

Passano dieci anni : il B. si trova da parecchio tempo a Verona nella casa di esercizi. In data 21 marzo 1767 il P. Generale scrive « di proprio pugno » al Provinciale Pompeo di Maniago : « Sono noti a V. R. i poco religiosi e poco edificanti portamenti del P. Bettinelli. Le è pur noto che egli, se non ha composto e fatto stampare, almeno ha cooperato alla composizione di un libro offensivo e satirico. Non può un tal uomo utilmente dare gli esercizi, onde V. R. lo rimuoverà dall'impiego. Questo è troppo poco, e non si possono tali fatti senz'aggravio di coscienza lasciare impuniti ; pensi dunque a punirlo e me ne dia avviso » (2).

Nemmeno un mese dopo, a rimostranze chiarificatrici del P. Provinciale, il Generale risponde : « Quanto poi al P. Bettinelli io scrissi secondo le notizie che mi erano arrivate, le quali quando V. R. stimi "che non siano esatte ", lascio in libertà sua di determinare ciò che giudica, mi pare però convenire almeno, che sia fuori proposito l'impiego di dare esercizi ». Ma nel poco tempo che poté trascorrere fra la dettatura della lettera e la verifica di essa per la firma, altre notizie giunsero a conoscenza del Generale, cosicché alla stessa lettera egli appone un P. S. « di proprio pugno » : « Le ultime notizie di Verona, le satire, i sonetti, usciti in stampa contro il Bettinelli, il libro, che uscirà quanto prima confermano la verità delle prime notizie ; onde credo che V. R. vedrà necessario tornare similmente alle prime risoluzioni » (3).

Mi son dilungato anche troppo. Volendo tentare una valutazione — che sento non facile — osservo che nes-

(1) *o. c.*, vol. 29°, p. 69r.
(2) *o. c.*, vol. 29°, p. 425r.
(3) *o. c.*, vol. 29°, p. 428r.

suno dei rimproveri letti è tale da giustificare la interpretazione offerta dal De Carli (1), con malignità, che ora aggiunge, ora elimina qualche paroletta, fino ad affermare: il B. si diletta di peccati di desideri, ha come ideale « godersi la vita », appartiene « a quella schiera di sacerdoti che cercano di conciliare a modo loro la pura dottrina del Vangelo collo spirito filosofico, scettico e beffardo del secolo XVIII ».

Occorre tener presente la mentalità del Generale Ricci, chiusa alla cultura profana, e la sua preoccupazione ascetica, doverosa in un momento in cui vigilare sui figli era quasi prepararli al martirio, che appunto quella cultura illuministica veniva approntando. Occorre dare il suo peso alla malignità di colleghi oppositori di metodo, riscontrabile nell'incertezza con cui lo stesso P. Generale è costretto a procedere. Occorre ammettere che una istituzione, per il fatto stesso che si dà delle norme, è tendenzialmente conservatrice; in particolare una istituzione religiosa; massimamente la Compagnia in un'epoca in cui la sua vita si riduce a lotta quotidiana in difesa del Papato e di se stessa.

Inoltre, in ciò che tocca non l'intima energia — la religiosità — di un Ordine apostolico, ma gli elementi estrinseci su cui quell'energia viene comunicata agli uomini — ad es. la cultura — il progresso proviene solo da un contatto assimilatore con la vita del mondo, sia pure il mondo delle idee. Ad un superiore religioso quel contatto, che d'altronde avviene spesso tramite comunicazione col mondo inteso in senso ascetico — penso al salotto della Corte di Parma — appare talvolta come un uscire dalla sfera del proprio specifico compito. Uscita è, ma può essere intenzionale, cioè mossa proprio dal senso del ritorno; e funzionale, cioè mantenuta nei limiti equilibrati dal « tantum quantum ». Il che è una tensione ben difficile da realizzare.

---

(1) A. De Carli, *Riflessi francesi nell'opera di Saverio Bettinelli*, Torino, 1928, pp. 9, 11, 19. A pp. 28-30, le frasi leggermente modificate.

Direi perciò che da parte del superiore è forse mancata la chiara coscienza del punto fin dove il necessario contatto poteva e doveva spingersi; da parte del B. è mancata più spesso la funzionalità equilibrata. In parole più semplici il B. s'è aperto all'Illuminismo non in modo incompatibile con un buon cattolico (vedi le *Lezioni di storia sacra*; le lettere al Voltaire; ecc.); in modo tuttavia entusiasta e spinto, quale era forse necessario per un'azione incisiva sulla cultura contemporanea del suo ambiente; ma tale che ruppe l'equilibrio religiosità-mondo a favore di questo, e a discapito degl'impegni sacerdotali.

Di fronte allo stesso problema, in quegli stessi anni (1734-1762) ben maggiore coerenza religiosa mostrava il P. Berthier, direttore del *Journal de Trévoux*: non meno aperto del B. alla cultura del suo tempo, che intuiva e combatteva con signorilità, egli sapeva coltivare un'intensa vita interiore; tanto che, soppressi i Gesuiti in Francia, chiese, senza che il Generale concedesse, di venire ammesso alla Trappa (1). Gli scritti spirituali, che non trascurò mai, gli meritano un posto nella storia della spiritualità (2).

Condannati gli eccessi, è doveroso riconoscere che la posizione assunta dal B. era in sé positiva, opportuna, fautrice di progresso attraverso l'assimilazione di ciò che l'Illuminismo poteva offrire di valido alla civiltà cristiana, e in particolare all'insegnamento umanistico della Compagnia. Tanto che la direzione di quei passi, rimproverati allora come deviazione, costituisce oggi il merito della sua elaborazione culturale.

---

(1) J. Pappas, *Berthier's Journal de Trévoux*, in « Studies on Voltaire », Ginevra, 1957, pp. 54-61.

(2) J. De Guibert, *La spiritualité de la Compagnie de Jésus, Equisse historique*, Roma, 1953, p. 455.

Collaborazione con gl'Illuministi del Caffé

Lo spirito illuministico, scoperto con entusiasmo alla corte di Parma e nei viaggi in Francia, trova un ambiente di sviluppo nel fermento della cultura milanese.

« (...) le dottrine letterarie sostenute dal *Caffé* né, considerate rispetto ai bisogni dei tempi, hanno il pregio della compiutezza; né, studiate per se stesse, meritano del tutto la lode della novità. La guerra mossa dai Socj dei Pugni ai pedanti, assai comune allora presso gli Enciclopedisti Francesi, è condotta per buona parte sulla scorta dell'Algarotti e del Bettinelli » (1).

Primo infatti a tracciare la via di una critica rinnovatrice era stato l'Algarotti (2), il quale aveva messo in evidenza la mancanza di prosa viva e di libri utili alla gente, l'insufficenza della riforma operata dall'Arcadia, la sopravvivenza di forme anacronistiche quali il petrarchismo, i dannosi effetti dell'accademismo e dell'imitazione dei Cinquecentisti.

Queste considerazioni, rese più vivaci e incisive dall'ironia, ricompaiono nelle *Lettere Virgiliane*, e vengono ribadite poi dal Baretti, dal Rezzonico, dal Cesarotti.

« Di questa schiera sono i Soci del Pugni », conclude il Ferrari. Nel suo studio, ai molti passi critico-letterari richiamati dal *Caffé*, fanno riscontro almeno tredici passi analoghi del B., i più dalle *Lettere Virgiliane* (3).

---

(1) L. Ferrari, *Del « Caffé » periodico milanese del sec. XVIII*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Filosofia e Filologia, 14 (1900), p. 61.

(2) Vedi M. Fubini, *Dall'Arcadia all'Illuminismo: Francesco Algarotti*, in *La Cultura illuministica in Italia*, Torino, 1957, pp. 69-86, e la bibliografia ivi indicata.

(3) L. Ferrari, *Del « Caffé »* (...), cit., p. 51 sgg. Anche F. Novati (citato da E. Bonora, *P. Verri e l'Entusiasmo del B.*, in questo « Giornale » **130** (1953), pp. 204 sgg.) riscontra che fra le molte opere straniere e le poche italiane, lette dai Socj dei Pugni, « figuravano al posto d'onore i nomi dell'Algarotti e del Bettinelli ».

Queste, fin dal loro primo apparire, sono lodate a più riprese dal *Caffé*. L'approvazione, non richiesta, da parte del nucleo più autorevole della nuova cultura italiana giunse opportunissima al B. Nel tempo in cui cominciò a pubblicarsi il *Caffé* (1764-66), egli attraversava uno dei momenti più duri della sua vita. Datano da questi anni (1764-1767) le lettere del Generale, più sopra esaminate, al B. o a chi lo governa, per manifestare la scontentezza che egli causa ai superiori, per richiamarlo e anche per punirlo.

Ostacolato da questa ed altre difficoltà, il B. si sente incapace di continuare da solo la lotta iniziata con le *Virgiliane*; perciò si rallegra col Beccaria, vedendo continuata l'opera sua dai giovani milanesi (1); a Pietro Verri offre in riconoscenza la propria collaborazione al *Caffé*, accolta da questi volentieri (2). Allo scopo il B. prepara le *Lettere Inglesi*, che manifestano con evidenza un interesse storico e sociale più consono al tono del giornale milanese, e un linguaggio critico più spavaldo, capace di mutarsi in stizza offensiva, conforme allo stile più libero dei « Soci dei Pugni ».

La cessazione del giornale in quello stesso anno non permise di tradurre in atto la collaborazione. La quale però non venne meno. Pubblicate dal B. le *Lettere Inglesi* come aggiunta all'edizione 1766 dei *Versi sciolti di tre eccellenti autori*, Pietro Verri le recensisce, con affermazioni più audaci di quelle dell'autore, nell'*Estratto della Letteratura Europea* (3).

---

(1) Lettera del B. al Beccaria, del 1766, pubblicata dal Ferrari, *Del « Caffé »*, cit. p. 89.

(2) Lettera del B. a Pietro Verri del 1766, pubblicata dal Ferrari, *Del « Caffé »*, cit., p. 89.

(3) 1767: t. 2° estr. 2° e t. 3° estr. 11°; 1768: t. 1° estr. 1°, riferiti dal Ferrari, *Del « Caffé »*, cit., p. 90. Vedi anche le lettere dello stesso Verri, che informano il B. dell'estratto in preparazione, pubblicate e illustrate da A. Torre, *Lettere di Dantisti*, in « Giornale Dantesco », 6 (1898), pp. 346 sgg.

Intanto nell'estate del 1767 il B. adempie la promessa fatta l'anno precedente di compiere un « pellegrinaggio a Milano » e si reca presso il Verri: gli apre l'animo amareggiato per gli attacchi diretti contro di lui da libelli veronesi e forse anche per la rimozione da Superiore della casa di Esercizi a Verona. Il Verri s'interessa attivamente; inoltra pratiche a favor suo presso il Firmian, per ottenergli una lettura a Pavia o un trasferimento a Milano. L'unico effetto di tale interessamento sarà poi l'incarico a Lettore di Eloquenza nell'Università di Modena per l'anno 1772-73 (1). Intanto, con l'aiuto del Lambertenghi e di alcuni amici, Pietro Verri cura la stampa dell'*Entusiasmo* presso Galeazzi di Milano e ne sostiene le spese (1769) (2). Riconoscente, il B. nella prefazione addita come esempio all'italiana gioventù l'operosità dei giovani milanesi.

Più tardi le relazioni fra il Mantovano e i Soci dei Pugni si romperanno, soprattutto in questioni di lingua letteraria; il B. riserverà critiche severe all'abuso di libertà che i milanesi propugnavano (3). Prendiamo atto tuttavia che l'espressione più spontanea da parte del B. nei tre anni di cordiale intesa, sono state le *Lettere Inglesi*. Nate nel clima di rinnovamento culturale e sociale del *Caffé*, nelle linee della propria fisionomia esse ne recano evidenti segni e frutti.

---

(1) Così afferma il Verri nelle lettere appena citate, e così conferma l'ARSJ, *Provinciae Venetae, Cataloghi breves*, catalogo sciolto « exeunte a. 1772 », p. 20.

(2) A proposito delle vicende che il mss. dell'*Entusiasmo* incontrò, E. Bonora, *P. Verri e l'Entusiasmo del B.*, cit., adducendo testimonianze dirette del B. e del Verri, giustamente rifiuta di ammettere che la pubblicazione ad opera del Verri sia avvenuta senza che il B. lo sapesse, né potesse dare al manoscritto l'ultima mano.

(3) Le modalità e i moventi della rottura, con parole sbrigative accennata dal Ferrari, *Del « Caffé »*, cit., p. 993, attendono uno studio. Si potranno mettere in rapporto con un affiosciarsi dell'impegno rinnovatore del B. e con l'avvicinarsi all'ambiente letterario più conservatore di Torino; vedi G. Macchia Alonghi, *Di alcuni carteggi piemontesi col B.*, in « Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino », 159 (1941-42), Classe di Scienze Morali, pp. 91-118.

A questi momenti di collaborazione rinnovatrice il B. fa risalire la concezione del *Risorgimento*. Le lezioni di Parma avevano raccolto notizie e riflessioni; ma la prima idea, o almeno il primo desiderio efficace di ordinarla in un'opera e stamparla, s'affaccia nella penultima delle lettere *Inglesi*: « Ma una lettera soprattutto di mio genio sarà quella che deve trattare dell'istoria delle scienze e dell'arti in Italia [nell'edizione Zatta il Bettinelli noterà: « vedi Entusiasmo, Risorgimento d'Italia, ecc. »]. E che vi pensate, ch'io solamente sia e sempre un *buontempone?* Voglio anch'io farla da letterato. La nascita, la perfezione, la decadenza, saranno i tre punti del mio discorso sopra la vostra letteratura. Voi sapete che ho raccolto dei libri e delle memorie curiose su ciò [...]. E chi sa che dietro la storia e le epoche e le vicende delle lettere noi non troviamo delle osservazioni, dei raziocini, de' computi, per far qualche sistema un po' fondato sopra la metafisica dell'ingegno? Così i buoni filosofi, tenendo dietro ai fenomeni e agli esperimenti della storia naturale, procurano di venire, alla fine, ad un qualche sistema regolato sopra le leggi generali della natura.

L'Italia letterata è il solo paese da cui si possono trarre le provvisioni necessarie alla mia fabbrica, perchè voialtri avete già cinque secoli, nei quali poter seguire il viaggio degli studi e de' gusti, mentre i francesi appena n'han due, noi altrettanto e i tedeschi meno. Siamo cadetti tutti e nobiltà nuova in paragone degl'Italiani. Addio » (1).

Il *Risorgimento* matura quindi come frutto di quel periodo inquieto in cui il B. assimilò esigenze illuministiche e convinzioni tradizionali, collaborando al rinnovamento inteso dal *Caffé*.

Bartolomeo Genero S. J.

---

(1) *Lettere Virgiliane e Inglesi*, ed. Laterza, pp. 169-170.

APPENDICE DI DOCUMENTI E LETTERE INEDITE

Nella trascrizione conservo fedelmente la grafia degli originali, abbastanza trascurata riguardo agli accenti del francese; svolgo le abbreviazioni di uso comune, senza indicarle; inserisco invece fra parentesi quadre le rarissime integrazioni e gli sviluppi di abbreviazioni non comuni.

I. - *Memoriale al Du Tillot.*

Dalla Biblioteca Comunale di Mantova, Mss., *Miscellanea Bettinelliana*, 1 a/7, incarto n. 6, carta n. 25 con soprascritta « Pour le Collège de Parme à Ms. du Tillot ».

Il foglio doppio non porta data, è autografo del Bettinelli. Si presenta come una minuta, scritta sopra due colonne: alcune volte la colonna di destra raccoglie aggiunte relative alla sinistra, altre volte ne continua l'argomento. Ho cercato di dare una successione logica alle varie colonne, mantenendo però intatta la struttura di ognuna, e indicando ogni volta l'inizio di una nuova colonna. Qua e là si leggono in sopralinea delle varianti d'autore, che io riporterò in nota.

(*Foglio* 1, *colonna destra*)

RELIGION. MEURS. ETUDES.

CE QU'ON APELLE LES HUMANITES ET LA RHET[HORIQUE].

Tout le monde convient de la nécessité d'apprendre la langue des Ciceros et des Tacites, des Virgiles et des Horaces: les admirables ouvrages de ces maitres de l'art doivent être connus, et il faut les entendre pour les connoître. C'est pour cela que nous trouvons plus (1) important d'apprendre la langue latine; car pour l'écrire, et composer cela est (2) fort peu de personnes dans le monde, et il arrive fort rarement d'en avoir l'occasion. Il y a pourtant quelque fois un jeune homme qui est porté par son génie, et par son inclination à cela. Alors on ne le contraigne pas, pourvû qu'il ne neglige pas d'apprendre la langue naturelle. Pour les autres c'est à celle-ci qu'on les affectionne le plus non seulement par rapport à l'écrire, mais encore à la parler correctement, et à la sçavoir par principes.

Les italiens d'ailleurs ont (3) quelque raison de s'appliquer au latin plus que les françois. La langue latine est encore en usage parmi nous, et a beaucoup de ressemblance avec notre langue. C'est pourquoi il nous convient d'avantage, et il nous est plus aisé de la bien apprendre, et d'y réussir: pendant que les françois (4) en font peu de cas, et ne sçauroient jamais atteindre à un certain degré de pureté, et de naïveté par la trop grande difference de leur langue. Ce qu'on voit dans les ouvrages latins de leurs plus célebres auteurs (5), le Card. de

---

(1) très.
(2) regarde.
(3) en general.
(4 au contraire (qu)'elle est tombée parmi.
(5) de ceux qui passent pour écrire le mieux parmi leurs en cette langue.

Polignac, le P. Porée le P... et M. l'Ab. d'Olivet même. Presque toutes les finesses (1) leur echappent, étant (2) morte pour eux; pendant que nous pouvons la regarder comme vivante à notre égard par la ressemblance du tour des paroles, de la diction même de notre langue (3). Mais en general nous croïons, et nous enseignons qu'il faut preferer la langue naturelle à l'ancienne, particulierment pour ceux, qui sont destinés au monde.

(Foglio 2, colonna destra)

On ne se fait pas conscience de mettre aussi à quelques égards les langues étrangères au dessus de la latine pour l'éducation de nos jeûnes-gents. Elles ont un grand nombre de bons Auteurs, dont les Gentils-hommes particulierment sont à portée et quelque fois en nécessité de faire usage; sans rien dire de l'usage universelle de la langue française, dont on fait un très-grand cas pour cette raison.

La Cronologie, la Géographie et les autres connaissances, qui se rapportent à l'histoire sont enseignées de classe en classe selon que les enfants sont dans l'âge le plus propre à les apprendre.

Dans le tems de la philosophie on leur donne un précepteur expressement à part pour l'Histoire, qui s'applique principalement à la leur rendre utile par les exemples et par les leçons vivantes des vertus, qu'elle offre afin qu'ils [ne] s'accoutument pas à s'en faire un passe-tems, ou un objet de simple curiosité.

Un Precepteur a cru qu'il vaut mieux quelque fois commencer l'étude de l'histoire par notre tems, et remonter après de là aux histoires anciennes. Pourquoi, dit'il, ennuier un enfant du récit de choses si éloignées, et lui laisser ignorer les plus proches, et qui le soulagent avec des connaissance de son tems?

La méthode plus ordinaire d'enseigner la Rethorique parmi nous, et de faire connoitre aux écoliers les auteurs plus importants de l'antiquité, c'est de les comparer ensemble, ou avec les modernes, et quelque fois de les critiquer aussi pour les accoutumer à lire avec reflexion, et avec profit, au lieu de les rendre adorateurs de tout ce qu'ils lisent matériellement.

(Foglio 1, colonna sinistra)

EDUCATION.

On emploie les premières années à l'instruction des préceptes de la langue latine, et Italienne y joignant vers la fin quelque connoissance de la Grecque pour ceux, qui en sont capables. On explique les auteurs les plus fameux de l'antiquité, on y aprend à composer dans l'une et dans l'autre langue par le moyen fréquent des traductions. Chaque classe a un professeur particulier, et choisi, et les écoliers montent de classe en classe, à mesure qu'il profitent, avec des honneurs et des recompenses.

---

(1) de la latinité.
(2) una langue.
(3) avec la latine.

L'exercice le plus ordinaire pour aprendre les deux langues, et la manière de tourner ses pensées, de les lier, de leur donner de la force, la jour convenable etc. c'est traduire, et après composer des discours sur quelque tême pris d'un auteur classique de l'une des deux langues, et après de comparer avec l'original la composition.

On tâche de prendre les têmes des matières les plus ordinaires dans la vie, et les plus proportionnées à l'état des jeûnes étudiants.

Le lettres familières sont fréquentes.

La philosophie, qui est proprement l'étude des choses, succède à l'étude de l'éloquence, qui est celui des mots.

La logique est la première. Point de Cathegories, point d'Universaux, point de Summules (1) et trespeu de regles generales pour aprendre l'art de l'argumentation. L'art de penser, la logique du P. Buffier, ou quelqu'autre semblable, est l'exemple de nos logiques, à quelque petite différence près selon le tems, le goût, la mode des Académiens. Dans la Physique tout système est banni. Les recherches sur la nature, les questions physico-mathematiques du mouvement, de la lumiere, les experiences en font le fond.

(*Foglio 3, colonna destra*)

La Methaphysique et la Logique est sur la methode de Locke. La Physique de Nollet, de Mussembroech, etc. est (2) la plus usitée parmi nous, et on y joint les expériences quelque fois avec les machines physiques, dont on a un recueil assez beau dans une chambre du College destinée à cet usage.

La Geometrie est regardée comme la meilleure de toutes les logiques, et on s'y attache avec beaucoup d'attention, aussi bien qu'à toutes les parties des mathematiques dont on fait un cours à part.

L'ordre et la methode fait notre principale occupation, car on comprend que les enfants y gagnent de toutes manières, et s'instruisent plus promptement s'ils ont du talent, et se trouvent plus capables d'intelligence, quand ils ont l'esprit borné.

On est attentif aussi à suivre le penchant de chacun en particulier, quand on le trouve plus disposé à quelque partie de ses études, et qu'on lui voit du goût pour quelque...

L'emulation, et la société son deux grands avantages de notre éducation, et qui manquent pour l'ordinaire à ceux qui sont élevés chez eux. Il n'y a qu'à jetter les yeux sur notre jeunesse, et a la voir s'appliquer avec autant d'ardeur, de vivacité, d'empressement à ses exercises pour en être convaincus. Il est pourtant vrai a l'égard de la société qu'il faut ouvrir les yeux sur les inconvénients, qui en resultent par rapport aux meurs. On est très scrupuleux sur cela, et on se garde aussi soigneusement de leur parler de leur naissance, et de leur élévation, que pour leur en faire connoitre mieux les obligations d'honneur, de bon exemple, de conduite qui y sont attachés; car on peut leur inspirer des sentiments d'orgueil très-préjudiciables à la bonne éducation.

(1) Compendium.
(2) sont.

(Foglio 2, colonna sinistra)

L'existence de Dieu, la nature de l'âme, et le reste est traité dans la Métaphysique, qui est entièrement purgée des questions inutiles sur les universaux, sur les distinctions, etc.

On peut voir tout cela dans nos theses, qu'on publie tous les ans, où on trouvera tout-auplus une ou deux questions de celles qu'on nomme scolastiques, que l'usage et quelque reste de prejugés empêchent encore pour quelque tems d'être oubliées entièrement.

Pour (1) la Religion on tâche surtout de former l'esprit, et le coeur des jeunes-gents par des cathechismes reguliers, et clairs, et par des exhortations, des sermons, des pratiques, qui les remplissent d'esprit intérieur, et d'estime pour les devoirs de leur état. On ne neglige pas la prière, et les pratiques de devotion, mais on oblige les enfants à s'occuper le plus de ce qui les porte à l'amour de la vertu, et au reglement de leur moeurs. En effet nous n'avons pas peu à remercier Dieu de ce qu'il tient loin de notre maison la corruption sur cet article, et que le vice y est toujours dans la contrainte, pendant que la piété se fait respecter. Depuis que je suis ici, je n'ai vû aucun, qui ne se soit corrigé tôt ou tard avant que de sortir; ce que je peux dire autant plus hardiment, qu'il ne m'en revient la moindre honneur, car la discipline n'est pas de mon ressort.

On ne pardonne à diligence, ni à soin pour les munir de bonne heure, et dans les années les plus précieuses de la vie contre les lectures dangereuses, et les conversations impies, qui les attendent quelque fois, et qui font de si funestes ravages dans ce siecle.

(Foglio 3, colonna sinistra)

Un des moyens les plus propres pour exciter l'ardeur des jeûnes-gents pour l'étude, pour le goût, et pour une gloire louable, est celui de leur faire jouer des tragedies pendant les deux dernieres semaines de Carnaval. M. Rollin même, qui a contribué à les proscrire de l'université de Paris comme des inutilités, et une perte de tems pour les écoliers et pour les maitres, conviendroit peût-etre avec nous de qu'elles sont fort utiles selon notre methode. Nous avons fait dès-longtems main-basse sur les puerilités du siècle passé. On ne connoit plus de ces pieces pédantesques, dont le ridicule retomboit sur les Auteurs, et sur les Directeurs avec justice. Le burlesque, la bouffonerie, les faux-plaisants, et de pareilles inepties n'occupent plus notre jeunesse. On fait choix des meilleurs pieces du teatre italien, ou française. Les femmes en sont exclues, car il étoit bien rare de trouver un jeune-homme propre à les représenter, et d'ailleurs il n'y avait pour l'ordinaire rien de bon à gagner, et il y avait beaucoup de mal à craindre, quand il reussisoit.

* * *

(1) A l'égard.

Il faut faire deux reflexions. Que les Collèges sont nécessaires particulierment dans nos païs.

1° parce qu'on voit fort peu de personnes de qualité, qui veuillent préférer leur devoir à cet égard à leur plaisir, à la conversation, aux visites, aux liaisons, a une vie dissipée, et mondaine; trés-peu qui en le voulant sçachent precisement comment s'y prendre; et plusieurs qui le puissent faire à cause de leurs charges etc. Ainsi les Collèges sont la ressource des enfants dont les parents ne sont pas en état de se sacrifier à leur education.

2° que notre jeunesse n'est pas destinée (1) aux armes, comme la françoise; ainsi il lui convient plus-tôt une education, et un plan d'etudes long et tranquille; en sortant plus tard du Collège elle est plus mûre, plus instruite, plus fortifiée contre l'oisiveté, et les assauts des passions.

II - *Lettera al Ministro du Tillot.*

Dall'Archivo di Stato di Parma, Archivio du Tillot, divisione Università, busta n. 90, fascicolo n. 36.

È la missiva autografa. Ad essa è accluso un foglio con l'elenco di circa sessantacinque nomi di piante esotiche.

A Parme le 28 fevrier 1757

Monsieur

Voila, Monsieur, la réponse, qu'on me fait sur la dépense, que l'entretien des plantes exotiques emporte. J'ai procuré cette instruction avec les égards, et la discrétion que vous souhaitiez.

Un seul homme était emploïé à cette partie, et il lui restoit encor du tems pour s'occuper dans le jardin. Il avoit dix écus romains d'appointement par mois, qui font cinquante francs, et le logement.

Il suffit d'une seule chambre à deux étages, placée contre midi, fermée par des vitres, avec un seul fourneau dans le milieu, dont le tuïau monte au second étage pour garantir dans l'hiver les simples, qui ne resisteroient pas à la rigueur de la saison.

La chambre d'ailleurs, et les serves ne doivent pas avoir plus de grandeur, que les plantes n'en demandent, et elles aiment à être étraitement.

Je crois que c'est assez pour vous donner une idée générale de cette dépense. Je demanderai un détail, si vous me l'ordonnez.

J'ai attendu le Carême pour vous parler de cela. Ce tems ne devroit pas être aussi ennuieux pour vous que pour les autres, qui se divertissent dans le Carnaval aux dépenses de votre repos. Je vous dois en mon particulier bien des remerciments pour les bontés dont vous avez honoré notre College, et que j'ai ressenties pour ma parte avec un sentiment très-vif de la plus sincère et la plus juste reconnaissance.

---

(1) generalement.

Permettez moi, Monsieur, de vous féliciter sur l'honneur que vous faites à vos Maitres en tant de manières, et sur le bien que tâchez de faire de plus en plus à leurs sujets. Les Gouverneurs qu'on vient de donner au jeûne Prince ne font pas peu d'honneur aux discernement, et à la justice de LL.AA.RR. Je suis témoin de l'approbation génerale, qu'on a donné a ce choix. Je connois d'ailleurs M. Le Comte de Gisor assez particulièrement pour pouvoir dire que je connois parfaitement tout le merite de M. Keraian son educateur. Permettez noi donc de vous en faire mon compliment. C'est un épanchement de coeur, que vous me pardonnerez en me tenant compte du silence, que je garde sur bien d'articles, qui m'ouvriroient une belle carriere. Je ne vous perde pas de vüe, et je vous dois une bonne partie de la joïe, que ma sensibilité me fait gouter. Voila des propos qu'on ne tient gueres à un Ministre. Pardon de tout ce babil. Je sens d'être en vérité un peu plus que votre très-humble, Monsieur, et très-obeissant serviteur.

Bettinelli S.

III - *Lettera a Gaetano Bettinelli.*

Dalla Biblioteca Comunale di Mantova, Mss., *Miscellanea Bettinelliana* 1 a/7, involto n. 5, contenente lettere « à Monsieur Gaetan Bettinelli à Mantouë », carta n. 30.

Il destinatario è suo fratello. La lettera tratta dell'incontro col Voltaire; è senza firma, ma è la missiva autografa.

Commissione

Questo foglio è per voi solo, poiché bisogna rispettare i pusillanimi e prevenuti.

I quindici dì passati sono stato a, di grazia non tremate, non inorridite, e non fate il segno della Croce, a *Ginevra*. Avea commissioni importanti, volea consultare il famoso medico Tronchin, che è oracolo della Francia, a cui corrono molti illustri malati, e malate, e vedere, non Calvino, con Beza, non il diavolo, ma un caro amico, ma *Voltaire*, a cui dovea questo atto. Saprete a suo tempo il perché di tutto, e le distinzioni, che mi han fatto Cattolici, Eretici, Deisti colà. Voltaire m'ha donate l'opere sue, m'ha dato più pranzi, mi volea tener seco in casa, m'ha scritti versi, ecc. Ho voluto farvi una sorpresa con questa novella, e insieme prevenirvi se mai alcuno parlassene, 1° che il Principe ha voluto ch'io consultassi quell'Oracolo, 2° che sono stato ai Gesuiti, che hanno un Collegio presso a Ginevra, e 3° che ci vanno di qua continuamente e liberamente. Tre punti d'apologia in caso di bisogno ne' nostri paesi.

LE APPROSSIMAZIONI STILISTICHE DI ANTONIO FOGAZZARO

Del narratore, conferenziere, poeta Antonio Fogazzaro, che riscosse incredibili successi letterari e mondani tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, la critica non si occupa più con molto interesse. Pare che sulla sua modesta, eppure significativa, personalità artistica, tutto sia stato detto e che le conclusioni raggiunte siano ormai indiscutibili. Soltanto l'esigua schiera dei « patiti » fogazzariani oggi si batte, ma debolmente, per sostenere senza eccezioni tutta la sua opera; i più, sulla scorta del Croce, si limitano a rispettare, e ad amare, il *Piccolo Mondo Antico*.

Ci si chiederà dunque il perché di questo lavoro. E la risposta sarà breve: noi vorremmo dimostrare che l'opinione di coloro che esaltano o apprezzano il « capolavoro » fogazzariano, considerandolo una felice parentesi rispetto agli altri romanzi, uno strappo alla regola del dilettantismo che fu sua consuetudine di scrittore e di studioso di problemi scientifico-religiosi, è quasi altrettanto discutibile di quella di chi, come il Nardi, accetta in blocco l'arte sua e la ritiene superiore a quella di un Verga, se non addirittura d'un Manzoni.

Il Fogazzaro crebbe in un'Italia imbevuta d'un romanticismo ormai svuotato d'ogni profondo contenuto ideologico e che presto sarebbe sfociato nel raffinato estetismo dannunziano, del quale il vicentino stesso risentì un influsso abbastanza profondo. Né va dimenticato che nell'ultimo ventennio del secolo le teorie veristiche del Capuana incominciavano a incontrare favore e si diffondevano

per mezzo d'un grande romanziere: il Verga, che con *I Malavoglia* (pubblicati l'anno stesso di *Malombra*) indicava nuovi campi d'indagine agli artisti che, fino ad allora, avevano trascurato i problemi umani e sociali delle classi povere. Ma il Fogazzaro rimase estraneo alle questioni fondamentali dibattute da questa corrente letteraria, i cui interessi spesso trascurò (1) o non condivise (2). Ma poiché il verismo era una moda cui ormai riusciva difficile sottrarsi, egli ne fece propri alcuni elementi, i più consoni al proprio temperamento: la tecnica realistica, di cui si servì per riprodurre tante figurine e macchiette dei romanzi, che con troppo brusco e immotivato passaggio si contrappongono al mondo di eccezionalità dei protagonisti-eroi della virtù, e la tendenza (o mania) a documentarsi dal vero, sia nelle descrizioni paesistiche, sia nell'intrecciare vicende che più o meno vagamente richiamano fatti realmente avvenuti a lui stesso.

Ma più che il clima letterario fu l'ambiente borghese e provinciale, del quale il nostro divenne ben presto il tipico rappresentante, a influenzare la sua arte, che seppe essere varia per soddisfare il lettore desideroso di passare dal riso alle lacrime, ma rimase superficiale per quei suoi frivoli connubi mistico-erotici, per quelle sue facili alleanze tra scienza e fede, per quel suo stridente oscillare tra reale e ideale. La borghesia non po-

---

(1) Le sue lettere sono la confessione più sincera della sua impossibilità di comprendere il mondo della povera gente. Cfr. lett. 27 ag. 1889 ad Elena: « Io ho spesso un desiderio vano e debole, di venire a contatto con i poveri, non lo so mai fare e se mi ci provo, non so mai trovare i discorsi convenienti... ».

E l'11 febbr. 1886, scriveva ad Ellen Starbuck: « ... non vorrei occuparmi esclusivamente di esso (del popolo). I romanzi che descrivono il popolo sono, almeno in Italia, poco o niente affatto letti da esso. Si dirà che lo fanno conoscere alle classi educate? No, nessuno si fida di studiare il popolo nei romanzi e, generalmente, si ha ragione ».

(2) Per una conferma della sua divergenza di idee rispetto a questa scuola letteraria cfr. le sue pagine « In morte di Zola » (*Scene e Prose varie* in vol. XV di *Tutte le Opere* a cura di Piero Nardi, Milano, 1945).

teva non amare i suoi romanzi, nei quali sembrava riapparire «una beata e quieta arcadia», donde erano banditi gli assillanti problemi sociali, ove si concedeva quel tanto che bastava alla spregiudicatezza e alla libertà degli atteggiamenti, per subito ritornare nella rispettabilità, ove in politica vigeva la norma dell'innovar conservando, che è pur sempre stata ben accetta alle più alte sfere sociali (1).

Nessun apporto esterno fu tuttavia tanto determinante per l'arte fogazzariana quanto il suo particolare sentimentalismo, che fu la condizione essenziale della sua produzione letteraria, il suo più valido mezzo di giudizio per accettare o respingere idee e sensazioni che la realtà gli offriva (2).

E dallo stesso inguaribile sentimentalismo nacquero anche i suoi tentativi poetici, null'altro che confusi trasalimenti d'un animo adolescente, che si effonde in versi zoppicanti e sfuocati invece che in lacrime.

Già in *Miranda* è palese tutta la tematica del Fogazzaro romanziere: il compiacimento nel descrivere l'abbigliamento, il gesto, l'incedere delle sue eroine (3), il soffermarsi su considerazioni che scivolano dal misticismo all'erotismo (4); il tratteggiare caratteri che vor-

---

(1) Cfr. G. Trombatore, «Il successo del Fogazzaro» in «Risorgimento» 1945; poi ristampato in «Belfagor» del 31 marzo 1955, vol. X, pp. 138-49.

(2) La lettura del suo epistolario è la conferma più sincera e diretta del suo sentimentalismo.

(3) Cfr. *Tutte le Opere*, vol. 1, Milano 1935, XXVII, p. 57:

Dalle cortine opache un fioco lume
Si diffondea; lievissima fragranza,
Qual d'un fior che passò, l'aria serbava;
Nè quasi udii sul morbido tappeto
Il picciol piè venir quand'ella apparve,
Pallida in volto, le dorate chiome
Cadenti a tergo sul velluto nero.
Nel toccar quella mano delicata
Che dalle bianche trine ignuda uscia
. . . . . .

(4) Cfr. vol. cit., XV, p. 50.

Entrai stasera in chiesa. Sfolgoranti
Ardeano i ceri dell'altar maggiore,
Per le buie navate si spandea

rebbero essere eccezionali e riescono solo antipatici con la loro vuota enfasi declamatoria (1).

Anche su un piano lessicale e stilistico i legami tra il poeta e il futuro romanziere sono significativi: il repertorio di frasi fatte che alludono all'Ignoto Genio, all'Ideale, all'Eterno, oppure al Mistero e all'Inconoscibile, non si rinnova dal Fogazzaro facitore di versi al Fogazzaro scrittore del *Piccolo Mondo Antico*. Così l'alternarsi di costrutti e di vocaboli ricercati ad evidenti sciatterie formali (2) e il mancato accordo tra pause ritmiche e pause espressive, in poesia (3), corrispondono

---

Sovra la curva folla dei devoti
Trionfante dell'organo la voce.
Colà, mentre ciascun pregava Iddio,
Chiuse le ciglia, nel pensier di lei
Mi profondai. La musica solenne
Piena d'amor parevami e di pianto
A me solo parlar . . . . . .

(1) Si pensi alla falsità degli atteggiamenti di Enrico che, pur nei suoi accorati soliloqui, si esprime così:

Dal bianco cielo discendea la neve
Continua, lenta. M'era cara un tempo,
Quando involvea degli alti suoi silenzi
L'acre lavoro dell'acceso ingegno
. . . . . .

oppure:

Amar, cercar la donna che si sogna,
Delirare, obliare, amare ancora!
Questo d'ogni alto spirto è qui la sorte
Oggi Ofelia, Desdemona domani!
Non sa l'ignobil volgo che ci accusa
Qual divino fantasma ne tormenti.

(2) Basti leggere l'inizio di Miranda:

Alla meridiana ora di maggio
Sotto limpido ciel *movonsi* i pioppi
Tremoli e le distese praterie.
Chi sino ai campi che l'aratro inverte
Non crede unito il mar della verzura?
Pure tra i fiori e l'erbe occulti rivi
Parton l'ime radici. In fondo ai prati
D'*ingenti* olmi *difesa il tergo* e l'*ali*,
Siede una casa candida. Chi mai
Dall'arsa polve della via maestra
Ove *sue cure il premono* ed il tempo,
Beati non dirà gli abitatori
Di quella casa candida? . . . . . .

(3) Tipico l'esempio che ci offre la lettura della poesia « Sconforto » (vol. XIII, IV, p. 216) in vivaci settenari:

Dei boschi nel mistero
Lontan da ogni sentiero,
Portar soglio il pensiero

come vedremo, ad altrettante perplessità e sbandamenti nella prosa. Spesso in *Valsolda* e nelle successive raccolte di liriche, ci si sorprende a notare una varietà metrica pressoché inesauribile; ma il fenomeno è dovuto, in parte, all'illusione del Fogazzaro di raggiungere una maggiore scioltezza espressiva ricorrendo a metri non tradizionali, e in parte al suo sforzo di adeguare il ritmo al sempre nuovo soggetto poetico, sia esso lo sferragliare del treno (1), il liquido chiacchierio d'una fontana (2), il precipitare d'una cascata (3).

Di questa predisposizione del poeta a contraffare la realtà, ritroveremo un segno nella tecnica del romanzo, ove le tante macchiette che vorrebbero suscitare la nostra ilarità con le loro vistose deformazioni fisiche, con le

---

Ferito a morte. Spento
In me l'ingegno io sento,
Sento caduta insieme
La giovanil mia speme...
. . . . . .

(1) Ottenuto mediante il rincorrersi dei brevi settenari: (cfr. *Liriche del Mistero del Poeta*, II, p. 303).

Il treno va e tuona.
Guardando la fioca
Lucerna che trema,
Io penso la fine,
La dolce, la cara,
Lontana persona
Che posa pensando
Me solo, e, pensando,
A me s'abbandona;
Il treno va e tuona.

(2) Ottenuto mediante brevi quinari accoppiati a decasillabi (Ivi, XI, p. 359), come in « Fonte Modesta »:

Tu ti vergogni di Riderella
La tua sorella,
La pazzerella;
Tu cerchi un cavo che ti nasconda
La pudibonda
Picciola onda.

(3) Di cui si tenta di captare il frastuono con il rincorrersi dei settenari, ai quali solo nel penultimo verso si alterna un quinario: (cfr. « Fascino » in *Valsolda*, I, p. 149).

. . . . . .
Sol parlava, mugghiava,
Romoreggiava, urlava
Per dirupate sponde
Saltando la cascata
Infaticata
All'ime acque profonde.

loro esotiche storpiature di pronunzia, con l'intercalare dialettale, rivelano lo stesso vizio mimetico e la stessa incapacità di sollevarsi dal dato immediato.

Ma furono i romanzi i veri fattori del successo fogazzariano tra un pubblico che prediligeva non soltanto il democraticismo e il modernismo più o meno convinto di cui il vicentino si improvvisava sostenitore, ma anche, e forse più, le dolorose vicende di quei protagonisti sempre dibattuti tra terra e cielo e che poi, sconsolati, rinunziano alla terra, pur continuando a sperare che in cielo i loro desideri umani avranno finalmente un compimento.

La scelta degli argomenti, dei personaggi, dell'ambiente è limitatissima: sempre uguale la cornice di lago o di monti che fa da sfondo; sempre identici i protagonisti virtuosi, belli, eccezionali, che si improvvisano di volta in volta conferenzieri, trattatisti, poeti, erigendosi contro un mondo meschino e volgare da cui però sollecitano i favori, che lottano senza molta convinzione per il successo delle loro idee, cui sempre finiscono per rinunziare, sentendo che i tempi non sono ancora propizi per accoglierle.

Le eroine, pallide, talvolta malate, dimostrano invece una superiore forza morale. Pur essendo scettiche, sembrano alla fine quasi rassegnarsi ad accogliere la fede, non per intima convinzione, ma per compiacere i loro compagni, che altrimenti non rivedranno dopo la morte. Non vi è svolgimento nel carattere di questi personaggi, le cui conversioni religiose come le crisi sentimentali, non sono dovute ad una lenta motivata trasformazione, ma a suggestioni improvvise o ad istantanee rivelazioni miracolose. Come spiegare dunque che anche critici come il Croce, il Momigliano, il Pancrazi (1) si lasciassero

(1) B. Croce, in *Letteratura della Nuova Italìa*, v. 4°, Bari, 1914, pp. 129-140 (art. del 1903); A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina, 1936; P. Pancrazi, in «La fiera letteraria», 7 febbraio 1926; e in *Italiani e stranieri*, Milano, 1957, pp. 163-170 (art. del 1928).

suggestionare dall'arte del vicentino, che giudicarono felice per la tecnica descrittiva, o per l'abilità di abbozzare figurine e macchiette di impronta goldoniana, o per la musicalità che sapeva infondere in ogni pagina?

Lo stesso Donadoni (1) pur così severo verso il nostro, si lasciava commuovere dalle lacrimose vicende degli eroi fogazzariani e lo definiva « il grande elegiaco così dell'amore come della morte », dando un giudizio valevole soltanto per una prima lettura un po' affrettata quando quello che ha presa sul nostro cuore, più che sul nostro spirito, è l'intrecciarsi degli avvenimenti, sono le cose più che le parole.

Fin dall'Ottocento il Fogazzaro venne esaltato o biasimato per il proprio stile inconsueto, con osservazioni che rimanevano sempre ancorate ai vecchi pregiudizi della tradizione linguistica italiana e che, in ogni caso, non si sollevavano dal generico e dal superficiale.

Recentemente la discussione è stata ripresa, ma in modo più rigoroso e sottile: da un lato il Devoto vede in certe sregolatezze tecniche dei romanzi fogazzariani, e particolarmente di *Piccolo Mondo Moderno*, l'impulso verso un'evasione dagli istituti linguistici tradizionali, che giustificherebbe la mediocrità del risultato a causa della novità dell'intento; dall'altra il Fubini (2) osserva come tale evasione, che intacca anche il capolavoro del nostro scrittore, sia piuttosto sintomo di dilettantismo, di incapacità di rielaborare il vario materiale che si presentava alla sua osservazione o alla sua fantasia e che avrebbe avuto bisogno dell'impronta d'una forte personalità artistica per modellarsi, senza stridori nella pagina.

Dunque il discorso è un altro: Fogazzaro non si può considerare vittima d'un tentativo di rinnovamento lin-

---

(1) E. Donadoni, *Antonio Fogazzaro*, Bari, sec. ed., 1939.

(2) G. Devoto, in « Letteratura », genn.-mar. 1942, pp. 1-16; poi raccolto in *Studi di stilistica*, Firenze 1950, pp. 90-117; M. Fubini in *Critica e Poesia*, Bari, 1956, pp. 58-63.

guistico, perché in tal caso bisognerebbe riconoscergli un merito non piccolo, ma vittima del suo impaccio espressivo, della sua impossibilità di conciliare elementi diversi e di sintetizzarli; il che limita la sua arte all'abilità di allineare vari particolari narrativi e a sommarli senza scelta (1).

Per convincerci dell'esattezza di questo giudizio, dobbiamo accostarci direttamente ai romanzi fogazzariani, senza preconcetti, se possibile, ma con un sereno distacco, che ci permetta di distinguere l'arte vera da quelli che sono i suoi sottoprodotti. Data la mancanza di svolgimento nell'opera del vicentino, su un piano stilistico oltreché contenutistico, ho creduto opportuno di condurre la mia analisi critica studiando la realizzazione espressiva dei motivi cari alla tematica fogazzariana, raggruppandoli secondo argomento e non badando ai fattori cronologici, isolando tuttavia, per poterla esporre con maggior chiarezza, qualsiasi considerazione su quello che fu ritenuto il capolavoro del nostro scrittore: *Piccolo Mondo Antico.*

Il mondo dei protagonisti: personaggi maschili.

I protagonisti maschili, spesso ricalcati dalla vita reale, rappresentano il Fogazzaro stesso con i suoi programmi ideologici e le sue debolezze terrene. Malgrado siano sopraffatti da un costante vittimismo, che li rende incapaci di lottare per l'affermazione di quegli ideali di giustizia e di carità che pure si sentono chiamati a di-

(1) L. Ambrosini aveva colpito nel segno fin dal 1910 (cfr. « La Voce », 1 dic., « Leila »), quando aveva detto: « La legge della grande arte è la creazione. Pare invece che la legge di questa arte del Fogazzaro sia l'impressione e il ricordo. Ed ecco perché in certi particolari egli riesce; mentre nel generale fallisce. « Leila » è come un taccuino di note, preparate per cavarne un lavoro d'arte. È una tavolozza che doveva preparare il quadro, e che invece lo ha sostituito. Manca il ripensamento dell'artista; l'espressione fantastica unita, complessiva non è venuta ». Osservazioni queste, che si possono estendere anche a tutti gli altri romanzi del nostro.

fendere (1), il loro atteggiamento e i loro discorsi, (mantenuti su un piano di costante retoricità, cui contribuiscono l'impiego dello stile anaforico, le ricercatezze lessicali e sintattiche, le allusioni al mistero e all'inconoscibile) sono imbevuti di un orgoglioso senso di superiorità morale (2) e di disprezzo verso il volgo e la mondanità.

Osserviamo Silla, l'eroe di *Malombra*, mentre fiducioso nell'amore di Edith, si sente in grado di anffrotare la derisione del mondo:

« Andava fra la gente con la voluttà del nuotatore gagliardo che fende da padrone la spuma e il fragore delle onde. Sentiva la stolta fede che sarebbe giunto un giorno a signoreggiare con l'ingegno quella folla così avida negli occhi di bellezza fisica, di piacere, ferma e densa intorno al fulgore dei gioielli, ferma e densa intorno alla ridente luce di certe altre vetrine, paradisi della gola; palpitante nel sinistro fascino dell'oro, abbrutita nelle cupidigie del ventre. Qual sogno opporsi a lei, sfidarne la viltà e la superbia, frustarla in viso come una fiera, gittarla indietro sgomenta e doma, con la potenza d'una divina ispirazione interiore e della parola, amando ed essendo amato senza nne da una donna come Edith, sicuro, in questa fiamma, dal fango ignobile » (3).

Già il paragone iniziale, goffo nella sua enfatica forzatura, ha il compito di preparare l'atmosfera di falsa pretenziosità che pare circondare ogni atto o riflessione

---

(1) Basti l'esempio di Daniele Cortis che, nelle ultime pagine del romanzo, ad Elena che gli dice: « Mi scriverai tutto delle tue battaglie, delle tue vittorie » risponde che « non ci potevano ancora essere vittorie per le sue idee. Neanche vere battaglie. Non c'era che da cominciare l'insurrezione con della gente deliberata di farsi schiacciare ».

(2) Spesso per dimostrare tangibilmente la protezione divina sui suoi personaggi, il Fogazzaro introduce frasi simili a questa che leggiamo in *Malombra* e che è prova più che bastevole del suo cattivo gusto ed anche della sua irriverenza verso le cose divine: « (Silla)... scriveva... per la coscienza di un dovere ideale verso Dio, per obbedire alla vasta (!) mano prepotente che gli si piantava tra le spalle (!), lo curvava (!), lo schiacciava sul suo tavolo di lavoro spremendogli (!) dal cuore il sangue vitale che ora ingiallisce nei suoi libri dimenticati ».

(3) Piero Maironi nel *Moderno*, esce in una frase come questa: « Mi par d'essere un Dio, capisci, in una pozzanghera ». E Massimo Alberti in *Leila*, si compiace di aver abbandonato « il tanfo e la viltà delle plebi libere pensatrici e farisee ».

dei protagonisti. All'esaltazione del pensiero di Silla, che deforma e amplia a dismisura le altrui debolezze, per contrapporle alla propria superiorità morale, corrisponde un periodare che, più che snodarsi, si stempera in una prolissa descrizione della folla, osservata nei suoi godimenti volgari, nei suoi desideri sfrenati. Ma ridicolmente retorico è il tentativo di « drammatizzare » le altrui debolezze (molto innocenti, in verità) con l'impiego d'un lessico eccessivo (*palpitante* nel *sinistro fascino* dell'oro — *abbrutita nelle cupidigie del ventre* — sicuro, in questa *fiamma, dal fango ignobile*). Si noti come lo spunto all'ampiamento della frase sia tentato con mezzi meccanici : nel primo periodo, con la profusione di aggettivi, talvolta ripetuti (*avida... ferma e densa... ferma e densa... palpitante... abbrutita...*), nel secondo, con un'altrettanto prolissa sequela verbale (*opporsi... sfidarne... frustarla... gittarla indietro...*).

Le allusioni al divino rientrano nel consueto, frusto repertorio di cui lo scrittore facilmente si serve, convinto che bastino le parole edificanti per creare belle pagine.

Altro significativo esempio di enfasi declamatoria e di insolente orgoglio, offre Daniele Cortis, che impersona il tipo dell'eroe fogazzariano, sia come politico che come innamorato. Giunto il momento tragico della separazione da Elena, ecco che esce in un discorso come questo :

« ... Non mi permetto un solo pensiero colpevole, sai, Elena, neppure uno! Mai! Ma dimmi, credi tu che io sia nato per quella bassa felicità che cercano i più? Io vedi, ho bisogno di amare e anche di soffrire per quello che amo. Allora sono felice, allora mi sento come un fuoco di vita nell'anima, come una benedizione di Dio, sento tutta la mia dignità d'uomo, tutta la mia forza. Anche quando si tratta delle mie idee, del mio paese che amo tanto. Sai, la coscienza mi dice che dovrebbero (?) passare davanti a tutto. Bene, anche per loro sono felice di soffrire. Più mi si combatte, più mi si offende, più soffro, meglio sto (!) ».

È un discorso misto di vittimismo e d'antipatico senso di superiorità. Il periodo, questa volta, è breve, a tratti spezzato, ma non rinunzia ai consueti mezzi per

raggiungere una vuota sonorità: le riprese frequentissime, le banalità espressive, persino gli avverbi (Mai! Bene), o usati fuor di proposito o tendenti a conferire un'artificiosa tragicità.

Nel darci il ritratto di Daniele, lo scrittore ne accentua, oltreché l'eleganza e la dignità, anche la forza fisica, della quale il personaggio dà più di una prova, fracassando sedie in faccia agli elettori irriverenti, rovesciando tavoli, « abbrancando e spezzando d'un colpo penne e matite », « avventando a terra con un scoppio di collera » le lettere del barone di Santa Giulia alla sua pur legittima moglie. Ma è un errore artistico insistere sulla vigoria (o il temperamento nevrotico?) d'un personaggio, per alludere, senza poi sentirsi in dovere di dimostrarla, alla sua forza morale, che si rivela inesistente nel momento del bisogno.

Per conformarsi alla megalomania di Daniele, le cose intorno, anche le più insignificanti, paiono dilatarsi e deformarsi, quando sono osservate con i suoi occhi. In casa sua vi è « una lucerna *colossale* » che illumina dal pavimento « alle nere travi *enormi* ». Il servitore entra portando « un vassoio carico di due tazze *enormi* »; egli si versa « un *mare* di caffè ». Quando passeggia meditando sul discorso di dimissioni da pronunziare alla Camera, gli balzano incontro, insieme « agli altri *grandi* cadaveri del Foro », anche « i tre fusti *potenti* » e « il *colossale* mozzicone d'architrave » delle colonne di Castore e Polluce.

Spesso la natura diviene simbolo del suo titanismo, e allora ecco l'allusione alla « roccia dolomitica che... si scopriva in faccia a Cortis tutta intera, sino alla punta formidabile, *come un esempio di audacia che sta* ». Oppure essa si fa complice della sua esibizionistica virtù. Dopo aver detto ad Elena una bella frase, cosa fa Daniele?:

> « Ebbro delle parole sublimi, le ridisse forte al cielo, alle montagne, al fiume rumoreggiante... La sua voce potente parve prolungarsi nel fragore del fiume, dominar la sorte ed il tempo ».

Sulla scia di Daniele, e con poche varianti, si muovono anche gli altri protagonisti. Solo il Santo raccoglie in sé elementi misti, propri cioè sia agli eroi della virtù che alle eroine della bellezza e della grazia. Investito d'una missione religiosa, « radiante invisibili raggi di uno spirito dominatore », egli non può rinunziare a tenere discorsi, che ripetono imparaticci di dottrina modernistica, ove l'enfasi oratoria non riesce a celare l'impacciato frammentarismo del periodare.

« La Chiesa è tutto l'uomo, non un solo gruppo di idee eminenti e dominanti; la Chiesa è la gerarchia con i suoi concetti tradizionali ed è il laicato con il suo continuo attingere alla realtà, con il suo continuo reagire sulla tradizione; la Chiesa non muore, la Chiesa non invecchia, la Chiesa ha nel cuore il Cristo vivente meglio che sulle labbra, la Chiesa è un laboratorio di verità in azione continua e Iddio comanda che voi restiate nella Chiesa, che voi operiate nella Chiesa, che voi siate, nella Chiesa, sorgenti di acqua viva ».

La frase, quasi priva di nessi secondari, si sostiene solo per mezzo di antitesi e di parallelismi, e risulta misera, pur nell'abbondante aggettivazione.

Questo difetto, già notato dal Borgese fin dal 1911 (1), a proposito delle ultime pagine del *Santo*, in cui il momento drammatico della morte di Benedetto è pretesto per un procedere stilistico tutto brevi frasi e particolari paralleli, si ripete ogni qual volta sfugge al Fogazzaro il controllo dei vari elementi del periodo : in questo caso, per lo sforzo di dar vita a pensieri non ben assimilati dalla sua mente.

Il Devoto invece, ritiene che tale metodo espressivo sia perfettamente intonato all'angosciosità di certe situazioni (2). Ma il fatto che lo scrittore lo applichi indif-

---

(1) G. A. Borgese, « La morte di A. Fogazzaro », in *La vita e il libro*, Milano, 1911; p. 397 sgg. E prosegue: « Com'è la frase, così è il periodo, così è il capitolo singolo, così è l'intero modo di concepire il romanzo ove tutti i particolari narrativi si allineano e si sommano senza scelta... ».

(2) G. Devoto, art. cit. Egli nota la corrispondenza tra espressione sintattica e concitazione contenutistica a proposito di alcuni passi del *Moderno* che presentano la stessa tecnica di quello criticato dal Borgese

ferentemente a momenti di concitazione come ad altri in cui il tono oratorio e solenne richiederebbe tutt'altro procedere, è sintomo di una superficialità artistica che, se talvolta pare conciliare felicemente espressione sintattica e contenuto, lo fa inavvedutamente e quasi per caso.

Ritornando, per un momento, alla figura del Santo, osserveremo come, di fronte agli umili e ai reietti, di fronte al Papa e agli altri suoi protettori, il suo tono si faccia, a tratti, tutto dolcezza e affettuosità. Si noti, in questo frammento d'un suo discorso ad un giovane che muore tra le sue braccia, l'uso e abuso di espressioni manierate e di insistenti riprese che, in questo momento, non hanno il compito di accentuare l'enfasi, ma di creare un tenero ritmo cantilenante. La vana ricerca di espressioni sinonimiche o antitetiche, giunge ad effetti del tutto goffi e fuori luogo.

« Caro — diceva Benedetto — sei in mano di Dio e la senti terribile. Abbandonati, la sentirai soave. Ti poserà da capo nel mare di questa vita, ti poserà nel cielo, ti poserà dove vorrà lei (!), abbandonati, non ci pensare. Quand'eri bambino la tua mamma ti portava, tu non domandavi né il come né il quando né il perché, tu eri nelle sue braccia, tu eri nel suo amore, tu non domandavi altro. Così anche ora, caro. Io che ti parlo ho fatto tanto male nella mia vita, forse un poco ne hai fatto anche tu, forse te ne ricordi. Piangi piangi così abbandonato nel seno del Padre che ti vuol perdonare, che vuol dimenticare tutto. Ora verrà il sacerdote e tu glielo dirai, il male che forse hai fatto, così, come ricordi, senz'angoscia. E poi, sai chi verrà da te nel mistero? Sai che amore, caro, sai che pietà, sai che gioia, sai che vita? ».

Dello stesso squilibrio tra vigorosità e debolezza femminea, soffre anche la figura fisica del Santo, che un momento si erge da dominatore contro ministri e funzionari ribelli, e subito dopo ha delicatezze da diciottenne sentimentale: regala fasci di rose a poveri malati, versa lagrime e sospira abbracciando il Papa e i suoi amici, subisce improvvisi e frequenti svenimenti, ottiene successo predicando (soprattutto tra le donne, inutile dir-

---

nel *Santo*. Credo dunque legittimo estendere le considerazioni del Devoto anche ad altri romanzi ove ricorrono situazioni analoghe a quelle favorevolmente criticate da lui, pur se non ne ha fatto esplicita parola.

lo), non per la bellezza delle sue parole, ma per il fascino che si sprigiona dai suoi occhi. Tutto questo porta discredito alla presunta missione morale di Benedetto e quindi al romanzo stesso, nel quale la serietà delle dottrine religiose divulgate, non trova corrispondenza né nella caratterizzazione del personaggio che se ne fa sostenitore, né nella preparazione etico-filosofica di chi scrive.

I personaggi femminili.

Belle, giovani, virtuose o demoniache, le figure femminili accentrano su di sé l'attenzione del Fogazzaro, che fu, non dimentichiamolo, uomo di mondo, oltreché scrittore e conferenziere. Al termine di ogni romanzo noi ricordiamo con precisione l'abbigliamento, il gesto, le movenze di queste eroine «dagli occhi magnetici», che si muovono «con passo di fata», in giardini ove s'ode il ritmo sommesso d'un getto d'acqua, dove le rose, i gelsomini, le acacie, inebriano l'aria del loro profumo e tutta la natura si anima e acquista voci di consentimento e di pena per il loro soffrire; ed anche se le loro passioni non ci sembrano esplorate nell'intimo, se il loro ritratto morale è rimasto in ombra, dobbiamo ammettere che hanno ricevuto un'esteriorizzazione così abile e, a volte, così suggestiva da creare l'illusione che ci vengano rivelate anche nella loro interiorità.

La nota estetizzante prevale nel ritrarre queste figure, sovente osservate alla luce vivida d'una lampada che ne pone in rilievo i tratti fisici, con una tecnica di sapore dannunziano, anche se mantenuta su un piano di minor eleganza e frondosità formale.

Si veda qui, come è rappresentata Marina di *Malombra*:

«La lama di luce che entrava fra le imposte socchiuse le batteva sui capelli capricciosi, sulla guancia pallida, sull'orecchio delicatissimo, sulla piccola mano bianca, sospesa in aria, lumeggiata, nell'ombra, di trasparenze rosee».

L'effetto di luce è pretesto per porre in risalto i particolari fisici di quel corpo, ad ognuno dei quali lo scrittore si accontenta di prestare un aggettivo, tolto dal repertorio del romanticismo più frusto, per subito passare oltre. Soltanto la delicata bellezza di quella mano, lo induce a soffermarsi un momento, per osservarla, per penetrarla nelle sue trasparenze, come avrebbe fatto un D'Annunzio più modesto e meno dotato.

Donna Fedele, altra figura estetizzante creata dal vicentino, che ne fece il personaggio più caro del suo ultimo romanzo (1), non più giovane, non più bella, ma che ancora conserva nei suoi « grandi occhi bruni » e nella « voce d'oro » il ricordo di quella bellezza, ci appare di preferenza « nel vano d'una finestra, nera sul cielo sereno di stelle », in atteggiamenti manierati :

« Si vide tutta davanti agli occhi la propria vita, le parve tanto vuota, tanto scarsa di bene; stimò tanto dolce di poterla chiudere così. Supina, giunte le mani sul povero corpo addolorato e anche deformato, ringraziò Dio del dono di una tale fine »

ove l'impiego costante delle riprese (*tanto... tanto...*) dà al periodo una suggestività provvisoria e falsa, e la costruzione participiale denota lo sforzo verso un modesto estetismo.

Spesso il Fogazzaro, soprattutto quando parla delle sue eroine, tende ad elevare il discorso con mezzi artificiosi. Ad esempio, facendo uso della costruzione participiale, che abbiamo detto sopra :

« Marina saltò nel chiarore delle candele,... *lucente* gli occhi di riso muto, *lucente* d'oro il collo e i polsi ignudi, bianca, a grandi ricami azzurri, la persona ».

Oppure, di ingiustificate inversioni di soggetto :

« *Ella dormiva* altrove, in una camera più angusta, sopra un letto più freddo, *la madre sua* pura e forte... Ma come mai, pensava Silla, come mai quegli arredi... *si trovavano essi lì*...? »

o del vezzo stilistico cui = che :

« Elena andò fino al vecchio abete... che ora è scomparso, ha ce-

(1) *Leila*.

duto, dopo secoli alle tempeste, come per avverare il triste sogno della sua giovane signora *cui* non vedeva più ».

o di frequenti enclitiche e proclitiche, come nel linguaggio poetico :

« La divina musica vibrava ancora nell'aria, le pareva di respirarla, di sentirla nel petto : *ne le* correva uno spasimo voluttuoso per le braccia ».

« ... riprese il libro, *cercovvi* lentamente... ».

Ma più spesso il suo stile è convenzionale, la costruzione sintattica è semplice e il Fogazzaro preferisce limitare la nota estetizzante agli atteggiamenti languidi delle sue eroine, che gli sono pretesto per stabilire delicati paragoni con le cose della natura.

Vediamo come ci è descritta Marina, al termine d'una lunga malattia :

« Era pallida, aveva gli occhi assai più grandi del solito e velati da un languore attonito. Si sarebbe detto che il vento dovesse curvarla come un sottile getto d'acqua ».

E Leila :

« ... cercò di smarrirsi nella contemplazione d'un garofano selvaggio che tremava nel vento come tremavano le mani di lei ».

È proprio dall'incontrollato sforzo estetizzante che nascono, in questi romanzi, le più vistose goffaggini.

Ascoltiamo in « Leila » un breve ma significativo sermone di don Aurelio a Massimo, intorno al sacro vincolo coniugale :

« ... tu sei fatto per una unione idealmente umana, idealmente cristiana, idealmente bella, tu sei fatto per avere una progenie forte e pura ».

ove quell'avverbio, tre volte ripetuto così a sproposito, è per lo meno una stonatura, come lo è del resto il sostantivo che segue « progenie », accompagnato da due aggettivi tanto aulici.

Se il Fogazzaro vuole colpirci con una metafora solenne, ecco in quali banalità o assurdità incorre :

« Violet era una parola di Dio sussurratami nell'ombra(!) »

oppure :

« Ella non poteva specchiarsi nelle acque torbide del mio passato ».

Se affida alle similitudini il compito di rendere lirica o maestosa la scena, esce in accostamenti morbidi ma fuori luogo :

« ... (Noemi) mai più avrebbe dimenticato quell'ora, quella grande chiesa vuota, quell'oscuro cielo, quel colpo di pioggia entrato come un colpo di pianto (?) ».

oppure in considerazioni bislacche, che sarebbero sollazzevoli se il loro intento non fosse serio :

« Quando si moveva tra queste eleganze invecchiate e tetre la delicata figura di Marina... ella pareva caduta dall'affresco del soffitto (!!!) ».

Ma si obbietterà che il Fogazzaro non è tutto qui, in queste infelici espressioni che possono dare una prova della sua distrazione, non della sua incapacità artistica. Se egli è ancor vivo nella letteratura italiana, lo deve all'atmosfera musicale che anima molte sue pagine e che sfugge ad una precisa analisi. Furono particolarmente il Momigliano e il Trombatore che sostennero con calore questa tesi (1), senza accorgersi che essa non era valida, perché nasceva da un equivoco : da l'attribuire, cioè, valore di poesia a quello che è simulazione di poesia e che si avvale di espressioni indeterminate per attirare il lettore in un'atmosfera suggestiva. È vero che il Fogazzaro con i suoi abili cambiamenti di scena, ove comico e patetico si alternano, con la sua capacità di dar vita a vicende che interessano e commuovono, si dimostra maestro nel suscitare emozioni ; ma, detto questo, non potremo aggiungere altro. E non vedo come si possa sostenere che chi sa suscitare emozioni sa anche creare vera poesia ; ché più spesso la vera poesia sfugge all'oc-

(1) A. Momigliano (op. cit.) ritiene che l'unità di *Malombra* sia data dall'atmosfera musicale. E prosegue : « A quest'atmosfera musicale si ispira anche l'architettura del libro che è vaga, sinuosa, e si addensa e si sperde come le nubi e rimarrà, nonostante i temperamenti, una caratteristica dei romanzi del Fogazzaro ». G. Trombatore, *A. Fogazzaro*, Messina-Milano, 1938 (con qualche variante e aggiunta all'art. apparso in « Civiltà Moderna », del 1931).

chio distratto e superficiale del lettore medio, sempre in cerca d'effetti facili e lagrimevoli.

Forse noi, lettori moderni, con altri gusti e attitudini, siamo divenuti insensibili a cogliere quello che resta del Fogazzaro, l'aspetto felice e durevole della sua arte. Ma quello che, in certo modo, conferma la validità della nostra opinione negativa, è la rilettura dei romanzi. Quando la favola non ha più interesse e la nostra attenzione dovrebbe tutta concentrarsi nel cogliere le sfumature che rendono bella e viva un'opera : la profondità di pensiero, un felice trapasso di situazione, il graduale affacciarsi d'un sentimento alla coscienza d'un personaggio e, diciamolo pure, il « lirismo », non importa se frammentario, che dovrebbe effondersi particolarmente nell'inclinazione che gli eroi nutrono per la natura e la musica, ci accorgiamo che dei primi elementi non esiste traccia e che l'ultimo si dimostra più apparente che reale, ricorrendo spesso all'emotività della situazione e al semplicistico impiego delle meccaniche riprese, per venire in luce.

Allora le banalità e le goffaggini che in un primo momento, tutti presi dalle accorate vicende degli eroi del romanzo, avevamo trascurato, ci balzano agli occhi in tutta la loro vuota prosaicità. Ciò avviene anche nel finale di *Daniele Cortis*, quando i due protagonisti rinunziano, in ossequio ad un astratto dovere, alla loro felicità, con una separazione improvvisa ed esteticamente ingiustificata, anche se moralmente bella. Ma non vi è poesia nella pagina, ove la cornice naturale in cui si svolgono le ultime battute del dramma, pur acquistando una rara suggestività per la sua quasi umana partecipazione alle vicende degli uomini, rimane elemento artificioso e coreografico, nato solo per abbellire la scena ed accentuare il patetico; né vi è poesia nelle figure di Elena e di Daniele : lui orgoglioso e sprezzante, lei altera e priva di carità verso il marito che non tenta di redimere, verso sua madre le cui sollecitudini per lei non le toccano il cuore. Poetico è solo il destino di rinunzia alla vita, da

parte di due creature deboli e sfiduciate, quali in realtà ci appaiono i protagonisti della vicenda.

Ma la « musicalità » fogazzariana, è stato osservato dal Trombatore, si effonde soprattutto in alcune pagine di *Leila* (1) e del *Santo*, le quali presentano caratteri comuni, pur realizzandosi diversamente. Basterà quindi analizzarne una, che a me pare tra le migliori uscite dalla penna del vicentino, ed estenderne le considerazioni, forse con maggiori riserve, alle altre.

Leggiamo l'incontro tra il Santo e Jeanne al Sacro Speco :

« ... la figura nera si staccò dalla parete, Jeanne la vide salire

---

(1) Si legga la scena del bagno notturno della protagonista nel parco, ove la musicalità degenera, a parer mio, in un vano sforzo estetizzante, che si rivela nel gusto delle parole rare il quale mal si accorda al periodo, come di consueto, spezzato: « Ella andava sull'erba falciata di fresco, silenziosamente, come uno spirito. Ogni senso di sgomento l'abbandonò. Perdersi fra quelle tacite ombre, per molli erbe senza via, sotto il cielo buio, le fu come un uscir del mondo in seno a tenebre materne. Seguì sussurri di rivi per grembi ascosi, per grembi scoperti del monte, affondò spesso il piede nell'erba pregna di acque segrete. L'aria era immobile, fresca e odorata di umidore nelle cavità ombrose, calda sui pendii scoperti e viva di fragranze selvagge, di amorose voci mute dell'erbe. Si gettò supina sopra uno di questi pendii, come vinta dalla tepida dolcezza. Materna materna era la notte alle cose! Le dolci loro anime vi si effondevano libere e Leila stessa era una piccola creatura della notte, una sorella delle cose amorose. Giacque nella dolcezza di desideri indistinti, senza pensare, come talvolta nel suo letto, piovendole sui capelli e sul guanciale petali di fiori. Lo spirito voluttuoso che le ascendeva nella persona dalla terra tepida, fragrante, tacendole il cielo chiuso sulla faccia supina, le ammolliva le resistenze dell'orgoglio all'amore. Ella svelse un pugno d'erba e lo morse.

Si alzò allora, riluttante a rimanere, riluttante a lasciare il giaciglio profumato. Salì poco più su, nel tubo nero di una lunga carpinata. Alla sua destra un piccolo chiarore fioco segnava la bocca lontana del tubo. Alla sinistra le tenebre non avevano fine e suonavano di acqua cadente. Prese a sinistra di certo sentiero uscente dal viale a un folto di acacie dove corre il rivoletto che poi salta e suona.

Lo trovò, si fermò fra le acacie, sul margine del rivoletto che udiva senza vederlo. All'invito della voce blanda cominciò, come per istinto, a spogliarsi. Accortasi di quel che faceva, sostò. Saggiò l'acqua con la mano. Era fredda. Meglio: le farebbe bene, così fredda. E continuò a spogliarsi, senza nemmanco vedere dove posasse le sue robe, fino all'ultimo vestimento che non lasciò... ».

lenta nell'ombra sotto le arcate ogivali. Toccato il ripiano superiore, la figura sparve a destra e subito ricomparve in un braccio di scala attraversato dall'obliquo sfondo della scena, luminoso nel raggio d'una finestra invisibile. La figura saliva lenta, quasi faticosamente. Prima di sparire dietro il fianco enorme d'un'arcata, piegò il capo a guardare in basso. Jeanne la riconobbe. Sull'attimo, quasi obbedendo a una fulminea volontà impostasi a lei, quasi portata dal turbine del suo destino, pallida, risoluta, senza sapere cosa avrebbe detto, cosa avrebbe fatto, ella prese l'ascesa. Attraversato il ripiano superiore, nel mettere piede sulla scala chiara, traboccò a terra, vi giacque un momento; sì che Noemi, uscita dalla cappella, non la vide, la credette discesa in cerca del ritratto di San Francesco. Si rialzò; riprese la via, povera creatura di passione, richiamata invano dalle immagini di celeste pace, irrigidite sulle mura sacre.

Tutto era davanti a lei silenzio e vuoto. Ell'andava per vie ignote a lei, veloce, sicura, come nella chiaroveggenza dell'ipnosi. Passava per buie strettore, per chiarori larghi, senza esitar mai, senza guardare né a destra né a sinistra, chiusi e acuiti tutti i sensi nell'udito, seguendo attimi di sussurri lontani, il dolersi lieve d'un uscio, il vento d'un altro, lo sfiorar di un abito a uno stipite. Così dai due spinti battenti dell'ultima porta ella emerse rapida in faccia a lui.

Anch'egli l'aveva riconosciuta sulla Scala Santa, all'ultimo momento. Si tenne quasi certo di non essere stato riconosciuto alla sua volta; cercò tuttavia di togliersi dal solito cammino dei visitatori. Quando udì giungere a quella recondita sala un fruscio di vesti femminili, comprese, aspettò, a fronte della porta.

Ella lo vide e impietrò sull'atto fra i battenti aperti, fissi gli occhi negli occhi di lui, che non avevano più lo sguardo di Piero Maironi.

Era trasfigurato. La persona, forse per le vesti nere, pareva più sottile. Il viso pallido, scarno, spirava dalla fronte, fatta più alta, una dignità, una gravità, una dolcezza triste, che Jeanne non gli aveva conosciute mai. E gli occhi erano del tutto altri occhi, avevano un inesprimibile divino, tanta umiltà e tanto impero, l'impero d'un amore trascendente, originario non del suo cuore ma di una mistica fonte ad esso interna, di un amore oltrepassante il cuore di lei, ricercantele più addentro una recondita regione dell'anima, ignota a lei stessa. Ella giunse lenta lenta le mani e piegò i ginocchi a terra. Benedetto si recò alle labbra l'indice della sinistra e tese l'altro alla parete fronteggiante il balcone aperto sui carpineti del Francolano e sul fragore del fiume profondo. Nel mezzo della parete nereggiava, grande, la parola

SILENTIUM

Per secoli, da quando la parola era stata scritta, mai voce umana s'era udita là dentro. Jeanne non guardò, non vide. A lei bastò quell'indice alle labbra di Piero per serrare le sue. Ma non bastò per costringerle il pianto in gola. Guardava guardava lui con le labbra strette e le sdrucciolavano sul viso lacrime silenziose.

Immobile, pendenti le braccia lungo la persona, Benedetto chinò un poco il capo e chiuse gli occhi, assorto nello spirito. La grande, nera parola imperatoria, grave d'ombre e di morte, trionfava sulle due

anime umane, ruggendo contro a lei dal balcone lucente, le anime belluine dell'Aniene ».

La tensione lirica, in questa pagina, è cercata con mezzi meccanici: con lo spezzettamento del periodare (cui contribuisce l'impiego di nessi participiali sciolti dal resto della proposizione, e l'allineamento di verbi che indicano la simultaneità dell'azione) oppure col tentativo di distenderlo, facendo uso di enfatiche riprese. Anche la scelta lessicale, attenta a suggestivi ma troppo scenografici giochi di luce (... la figura *nera*... lenta nell'*ombra*... nel raggio d'una finestra *invisibile*...), o ai tradizionali effetti melodrammatici (la « *fulminea volontà* » - il « *turbine* del *destino* » - « *povera creatura* di *passione* »), o ad estetizzanti preziosismi (*ella* prese l'*ascesa*... *ella* andava per *vie* ignote a lei: ci chiediamo se si tratta di una eroina che parte per affrontare allucinanti pericoli o, semplicemente, di una donna che sale per le fidate scale di un convento!), riesce goffa, specie se isoliamo dal contesto le singole espressioni. Talvolta lo scrittore guasta irrimediabilmente la frase perché non sa limitarsi (che dire, ad esempio, di quel « *traboccò* a terra » e di quell'« *emerse* rapida in faccia a lui »?) o perché pare divertirsi a parafrasare se stesso, a ribadire, cioè, poco felicemente, concetti già compiutamente espressi (cfr. « quasi obbedendo a una fulminea volontà impostasi a lei, quasi portata dal turbine del suo destino »: in questo caso era sufficiente l'accenno alla « fulminea volontà », « il turbine del destino » è la solita zeppa inutile - « seguendo attimi di sussurri lontani, il dolersi lieve di un uscio, il vento di un altro, lo sfiorar di un abito ad uno stipite »: qui bastavano i primi due membri della frase, gli altri denotano un'eccessiva insistenza sul medesimo motivo. Ennesima prova di pigrizia dell'artista!). Il Fogazzaro non capiva che l'insistere su una felice espressione, variandola, parafrasandola, stemperandola, è come prosaicizzarla, privarla del suo fascino. Gli sarebbe stato indispensabile varietà di intuizione, unitamente a ricchezza espressiva, per poter spa-

ziare nel suo mondo fantastico e comunicarcene ogni aspetto, ogni sfumatura. Invece, costretto dalla sua povertà immaginativa, all'impiego delle solite espressioni, se raramente gli accadeva di sollevarsi dalla banalità, non mancava di sfruttare, con lievi modifiche, qualche riga sotto, quel momento di felice intuizione, finendo per guastare tutto.

Nella seconda parte del brano, la figura di Benedetto è descritta nel solito modo convenzionale, che insiste su una superiorità morale corrispondente alla bellezza fisica, più presunta quindi che dimostrata. Anche il suo gesto intimante il silenzio non piace per la sua platealità. L'« inesprimibile divino » che emana dai suoi occhi, dà luogo ad una monotona serie di considerazioni sull'amore trascendente e sulle origini di questo amore. Così la parola « Silentium » nereggiante sulla parete, trascina il romanziere ad assurde contrapposizioni tra la morte e la vita, quest'ultima simbolizzata dalle voci del vento e del fiume. Ma qui ormai il Fogazzaro ha perso la misura ed è caduto nel consueto difetto di concedere troppo al gusto del mistero, con lo scopo di impressionare il lettore. Per questo non si può parlare di lirismo, neppure frammentario del vicentino, perché egli ha sempre bisogno di sciupare una bella immagine nello stesso istante in cui l'ha creata, e perché i brutti luoghi comuni della sua tematica si insinuano, con maggior frequenza, proprio quando ricorrere ad essi sarebbe del tutto inutile ed egli potrebbe darci una bella pagina solo aiutandosi con la propria sensibilità e con gli effetti drammatici che scaturiscono dallo sviluppo della narrazione.

Forse questi romanzi, densi di fatti più che di approfonditi studi psicologici, portati sulle scene o sullo schermo (1), affidati all'interpretazione di ottimi attori che

---

(1) Veramente il cinematografo si è già impossessato del soggetto di alcuni romanzi fogazzariani (*Malombra, Daniele Cortis, Piccolo Mondo Antico*), ricavandone films piuttosto mediocri. Né c'è da sperare che la nuova cinematografia sia propensa a rispolverare « le buone cose

eliminassero le infinite note stridenti e si servissero del testo come di un canovaccio, raggiungerebbero quell'espressione lirica che anche nei punti più felici delle pagine fogazzariane è rimasta allo stato di emozione pratica. Questo non avviene invece per l'opera di un grande scrittore, la quale si avvantaggia sempre del contatto diretto col lettore, perché è già compiuta e perfetta in ogni sua parte e non richiede il sussidio di un elemento esterno (come può essere la voce dell'attore) per rivelarglisi nella sua bellezza. Forse proprio a questo pensava il Nencioni quando in un suo articolo, comparso nel lontano 1885 (1), diceva:

« Io credo che il metodo seguito dal Fogazzaro in *Daniele Cortis* (e non solo in *Daniele Cortis*, aggiungiamo noi) sia più adatto alla rappresentazione teatrale che allo studio analitico del romanzo ».

Parole che, considerate in un senso letterale e limitato, si rivelarono prive di fondamento, non appena i brevi atti unici fogazzariani furono portati sulle scene e ignobilmente fischiati; ma che, prese in un significato più ampio, già preannunziano l'intuizione della necessità di integrare in qualche modo i romanzi del nostro, liberandoli dalla scorza di provvisorietà ed incompiutezza che li ricopre.

La rappresentazione della natura.

Il paesaggio non è soltanto la più immediata espressione della sensibilità fogazzariana, ma svolge anche la importante funzione di coordinare le vicende, di colmare le pause, di sottolineare i motivi spirituali, di commentare le azioni (2). Spesso appare come il riflesso dell'ani-

---

di pessimo gusto » che sono i romanzi del nostro. Credo quindi che la mia proposta sia solo un'utopia, o meglio sia sostenibile solo in linea teorica.

(1) E. Nencioni, *Daniele Cortis* in « Nuova Antologia » 15 mar. 1885, p. 217 sgg. L'art. fu ristampato insieme agli altri del medesimo autore sul Fog. in *Nuovi saggi critici*, Firenze, 1909.

(2) Cfr. G. Piovano, *Lingua e paesaggio nel Fogazzaro* in « Lettere d'oggi », giugno 1942, p. 2 sgg.

ma del personaggio: rotto e tormentato, sconvolto da selvagge tempeste, se fa da sfondo alla latente pazzia di Marina; sereno e riposante, sfumato di pallide tinte che ne ingentiliscono i contorni, rendendoli a tratti manierati, se fa da sfondo alla mestizia di Edith; piovigginoso e melanconico, se deve accordarsi alla cupa dolorosità di Silla o di Jeanne.

A volte la partecipazione delle cose inanimate alle vicissitudini umane, si esplica in voci di ammonimento, di compianto, di esortazione, che non altro indicano se non l'interesse quasi ossessivo dell'autore per i suoi personaggi, che egli non penetra nei loro intimi conflitti, ma esteriorizza con tocchi abili. Così Marina apprende il ritorno di Silla a palazzo dalla voce sommessa degli alberi e delle fontane del giardino; Edith ascolta nei martellanti rintocchi delle campane il presagio funesto della fine del suo amore; Benedetto avverte nel rombo del fiume l'esortazione a recarsi a Roma per compiere la sua missione; Leila sente nel fruscio degli alberi un sommesso rimprovero ai suoi orgogliosi rifiuti all'amore. Spesso la descrizione naturale si rende più varia e più mossa, circondandosi di un alone misterioso: allora le cose sembrano acquistare aspetto umano e insieme fantastico. Ecco che a Marina il lago appare acceso di « fiochi bagliori » « come occhi di spiriti »; a Silla le piante del giardino balzano innanzi come « fantasmi », « a braccia sparse in atto di stupore e di supplica »; agli occhi allucinati del Santo inginocchiato a pregare, i ciuffi di erba paiono deformi viluppi di serpi, i cespugli, mostruose sagome di demoni, i lumi, occhi di spiriti tentatori.

Frequentemente nella pagina che tende ad evocazioni magiche, ricorrono precisazioni toponomastiche, che attenuano e limitano l'effetto della trasfigurazione fantastica. Gli è che il Fogazzaro è così poco padrone dei suoi mezzi espressivi, da non comprendere che la presenza di queste due contrastanti tendenze, spesso sussistenti l'una accanto all'altra, toglie vigore e linearità alla pagina.

Secondo il Devoto i precisi riferimenti topografici avrebbero un indubbio valore affettivo, rendendo più intimo e caro al lettore, quel paesaggio, altrimenti distante nella sua genericità (1). Ma questa affermazione prova soltanto che il vicentino abilmente si basa sulla capacità emotiva di alcune poche persone, cui spetta il compito di integrare la pagina, da lui lasciata incompleta, con immagini e ricordi che, associandosi spontaneamente alla semplice pronunzia di un luogo caro, riescono molto più suggestivi di una bellissima, ma generica, descrizione naturale. In realtà lo scrittore non sa distaccarsi dal dato immediato, di cui annota sul taccuino le caratteristiche salienti; tant'è vero che numerose delle sue pagine risentono dell'informe periodare dell'abbozzo, sembrano materiale per il romanzo, non il romanzo stesso (2). Per lo stesso motivo — o per un'illusione positivista?, come vuole il Russo (3) — troveremo nei suoi libri minutissime descrizioni di giardini, ove nessun particolare

---

(1) G. Devoto, cfr. *Studi di stilistica*, cit. p. 122.

(2) Cfr. appunti del Fog. per *Daniele Cortis* riportati da P. Nardi in *A. Fogazzaro*, Milano, 1938. Tra le varie annotazioni, scelgo queste che sono particolarmente interessanti:

« Wolkonsky - Palma tra le rose - Sasso rosso granito - Topsis in mezzo all'erba - Tre vasi che escono tra i mattoni dell'Acqua Claudia - Marmo bianco - Corvi - Mano che esce da un pilone a braccio... Piccolo cippo... ». Le quali divengono nel romanzo: « ... Mi feci portare alla villa Wolkonsky, dove c'è delle rose, delle rovine, dei corvi e del silenzio... Usciva lì accanto a me dai mattoni del pilastro antico, una piccola mano di marmo con il suo avambraccio tornito ».

Dobbiamo credere che se il Fogazzaro nei suoi vagabondaggi in cerca di impressioni e di spunti, non si fosse imbattuto in corvi e in cippi marmorei, avrebbe dipinto un Daniele Cortis assorto in così sentimentali meditazioni, mentre scrive lunghe e romantiche lettere ad Elena? Penso di no; lo scrittore parte col suo taccuino e si affida avventatamente alla sorte: quello che colpirà la sua attenzione sarà scrupolosamente annotato, contribuirà a costruire l'impalcatura del romanzo, a dar vita a nuove scene, a rivelare le inclinazioni e i pensieri di un personaggio, in corrispondenza a quelli che lo scrittore stesso ha provato in quella particolare circostanza. Ennesima prova del dilettantismo sostanziale che regola l'io artistico del nostro.

(3) L. Russo, *Il tramonto del letterato*, Bari, 1960.

botanico è trascurato; troveremo tante macchiette, somiglianti a persone veramente conosciute dall'autore, le cui caratteristiche somatiche acquistano un tale rilievo da soverchiarne l'umanità e divenire fine a se stesse.

Ma il Fogazzaro sa che la rappresentazione paesistica resta la sua nota migliore, e spesso se ne compiace, cadendo così nel prolisso o nel manierato, che infastidiscono; ma talvolta, specie in *Malombra*, riesce ad effetti spontanei, ove il mai disusato sistema elencatorio diviene il mezzo più appropriato per esprimere la quasi trepida commozione con cui egli, scrupoloso e diligente, osserva ogni pur piccolo fatto naturale, attribuendogli umana sensibilità.

Si veda questo squarcio paesistico, illuminato dalle prime luci dell'alba:

« L'alba nasceva sopra i grandi sassi malinconici dell'Alpe dei Fori, circonfusi di ondate di nebbia; scopriva le alte cime grigie, sonnolente nei loro umidi mantelli di boschi, le ultime colline di ponente sfumate in un chiaror di piova, il lago plumbeo. Lì sul lago non pioveva ancora. Non si muoveva fronda de' fichi, de' gelsi, degli olivi pendenti dai campicelli delle rive sull'acqua morta; le loro immagini e quelle dei muriccioli, delle rade casupole, dei sassi cespugliosi vi tacevano ferme, intere. Ma da ponente la piova veniva avanti come una vela obliqua dal cielo alla terra, sempre più grande. I pioppi delle praterie la sentivano vicina, ne avevano i brividi. Anche il lago cominciava laggiù a fremere, a picchiettarsi di brevi macchie scure. Queste corsero avanti spandendosi rapidamente, si confusero in una sola striscia rugosa, in una fila di ondicine tremole che si spiegavano a ventaglio silenziose nell'alto, bisbigliando lungo le sponde. E in queste sponde solitarie, nel lago stesso diviso, parea per sempre, dal sole, era un arcano raccoglimento pieno di pensieri gravi, d'intimi colloqui sommessi, una quiete di chiostro in cui l'aria e le pietre parlano di alti pensieri e di occulte passioni ».

Certo nelle ultime righe dove l'enfasi trabocca nei soliti riferimenti al mistero e alla passione, accompagnati dai frusti, melodrammatici aggettivi (« arcano raccoglimento », « alti misteri », « occulte passioni »), si svelano i limiti dell'artista; ma la prima parte ha una sua armonica compostezza, quasi manzoniana (1). Sol-

(1) Sono rari i momenti in cui la pagina del Fogazzaro ha la sobrietà e la castigatezza di quella manzoniana, ove ogni espressione

tanto l'uso di certi particolari aggettivi e verbi (« sass malinconici » - « cime sonnolente » - « i pioppi... la sen tivano vicina, ne avevano i brividi »), che danno un'im pronta di umanità alle cose, non può che palesare la tecnica tipica della sensibilità fogazzariana.

Avvertiamo quale valore affettivo abbia lo spettacolo che si presenta allo scrittore, dalla dolcezza dei vezzeggiativi (« campicelli » - « muriccioli » - « ondicine »), dalla stessa sequela verbale di significato intensivo, che tende a cogliere, o meglio a fotografare, la scena nelle sue successive trasformazioni. Il verbo ha una funzione strutturale nel periodare della descrizione fogazzariana: cerca di ampliare il discorso con l'aggiunta di note accessorie che da esso si dipartono come tanti rivoletti da un'unica fonte. Ne nasce la necessità del sistema elencatorio ove ogni particolare, allineandosi sullo stesso piano degli altri membri della frase, acquista rilievo e basta, da solo, a dimostrare l'amorosa cura con cui lo scrittore viene ricreando la bellezza dello spettacolo naturale.

Ma se la presenza di tanti particolari ha una sua giustificazione in certe scene paesistiche, cui il Fogazzaro si sente sentimentalmente vicino, non l'ha in certe altre ove egli bada soltanto a riprodurre la superficie di luci e di colori con una statica obbiettività. Si leggano le pagine della visita di Piero e Jeanne all'abbazia di Praglia. L'interesse è tutto nei tormentati amori dei due protagonisti, eppure lo scrittore non rinunzia ad ampliare la frase, servendosi dell'accenno allo stradone e alla piog-

---

verbale, ogni aggettivo, non è aggiunta ridondante o sfoggio di ricchezza lessicale o incontrollato erompere di emozioni, ma è precisazione e sfumatura, completamento di un quadro cui nessuna pennellata va aggiunta, nessuna tolta. Tali rilievi possiamo fare particolarmente se notiamo i differenti mezzi cui l'uno e l'altro ricorrono per raggiungere un analogo risultato: la tragicità d'una situazione umana riflessa nelle tinte cupe d'un paesaggio. Cfr. la oppressiva atmosfera che grava sulla dolorosa umanità agonizzante nel Lazzaretto e il disordinato infuriare degli elementi che incalzano, quasi, la melodrammatica esplosione della pazzia di « donna Marina ».

gia che cade sul monastero, per alludere a questo o a quel particolare artistico:

« ... *uno stradone... mette capo* dopo cinque minuti, *alla* fosca cintura del grande monastero abbandonato, *alla* torre merlata, *al* bel tempio possente del Quattrocento, assiso sur un enorme dado di pietre nere, onde irrompe, qua e là, congiurata con le ribellioni del pensiero, la ribellione dell'erba viva...

Piero stette un pezzo a guardare il *tremolar della pioggia fitta e minuta* fuori del portico *sull'*erba folta, *sul* pozzo elegante del Cinquecento, *sull'*alto fianco del monastero imminente a sinistra con le sue piccole finestre archiacute, con i finestroni dello scalone interno del Settecento, con gli archettini trilobati delle cornici di terracotta ».

Qui ancora Piero, rimasto qualche passo indietro, si ferma ad osservare un angolo tanto suggestivo, che lo scrittore ce ne ripete, per due volte, a poche righe di distanza, i particolari (1):

« Quando... egli... si trovò a fronte quel chiaror largo, quel quadrato severo di contrapposte arcate, il puteale nel mezzo, il tabernacoletto sull'angolo del refettorio, pieno di cielo, il pinnacolo, tra le quattro colonnine, lo spirito del monastero (?) si fermò...

Riconobbe ad un tratto il chiaror largo, il quadrato di arcate, il puteale nel mezzo, il tabernacoletto sull'angolo del refettorio ».

L'indulgere alla prolissa elencazione si fa difetto costante nel Fogazzaro degli ultimi romanzi. Si veda questa descrizione di Subiaco nelle luci del tramonto, e la si confronti mentalmente con la pagina, tanto più fresca e viva, dello spuntar dell'alba in *Malombra*:

« L'orizzonte ardeva dietro il prossimo Subiaco, sulla obliqua fuga

---

(1) Grave indizio della povertà immaginativa e lessicale del Fog. è il ripetersi di parole ed espressioni, comparse magari qualche riga sopra. Riporto questi due esempi del *Santo* e di *Leila*, ma infiniti altri se ne potrebbero spigolare da tutti i romanzi:

« (G. Selva) ...seduto presso il parapetto della terrazza,... vi teneva appoggiati i gomiti e guardava silenzioso nell'ombra sonora » e poche pagine dopo:

« Egli ricadde a contemplare in silenzio l'ombra sonora » (p. 177 e p. 181 del v. 7° di *Tutte le Opere*, Milano, 1931).

« Delle montagne, perdute nel nebbione, non si vedeva che il piede, scuro intorno allo specchio biancastro del lago chiazzato di rughe » e due righe sotto:

« Le fece piacere che nessuno battello si vedesse sullo specchio biancastro del lago chiazzato di rughe » (op. cit., v. 9° p. 538).

dei monti Sabini che da Rocca di Canterano e Rocca di Mezzo vanno verso Rocca San Stefano. Subiaco, l'aguzza catasta di case e casupole grigie che si appunta nella Rocca del Cardinale, si era velata d'ombra; non si moveva fronda degli ulivi affollati a tergo della villetta rossa dalle persiane verdi, ritta in testa dello scoglio tondo cui la pubblica via cinge al piede; non si moveva fronda della gran quercia pendente al suo fianco, sopra il piccolo oratorio antico di Santa Maria della Febbre. L'aria odorata di erbe selvagge e di pioggia recente, spirava fresca da Monte Calvo. Erano le sette e un quarto. Nella conca bella che l'Aniene riga le campane suonarono: prima la grossa di Sant'Andrea, poi le querule di Santa Maria della Valle e in alto, a destra, dalla chiesetta bianca presso la grande macchia, quelle dei Cappuccini, poi altre ancora, lontane ».

Il taccuino di note del Fogazzaro si sarà riempito di appunti pressoché simili a questi :

« L'orizzonte arde - Subiaco si vela d'ombra - non si muove fronda - L'aria spira fresca - Suonano le campane ».

Invece ne è uscita un'ampia descrizione. Ma l'espediente è semplice : basta aggiungere precisazioni topografiche ; l'una trae con sé una folla di altre e il periodo si allunga, anche se rimane povero. L'orizzonte arde - dove arde? Dietro il Subiaco e sui monti Sabini. Di qui la necessità di spiegare la posizione dei monti Sabini (che si estendono « da Rocca di Canterano e Rocca di Mezzo fino a Rocca San Stefano »). Si passa a Subiaco, anche essa localizzata (« si appunta nella Rocca del Cardinale ») e poi all'immagine delle fronde degli ulivi e della quercia, che non sono mosse dal vento. Un altro scrittore si sarebbe accontentato di queste precisazioni. Ma il Fogazzaro deve aggiungere notizie sulla posizione degli ulivi, della villetta accanto agli ulivi, e dello scoglio sul quale si erge la villetta.

Il suono delle campane offre una nuova occasione per dilungarsi sui nomi delle chiese e sulla posizione delle chiese stesse. Ecco ancora provato come la precisazione topografica non abbia la suggestività che le attribuisce il Devoto, ma sia un espediente facile per dare vita ad ampie descrizioni.

Il mondo comico-realistico: le macchiette.

Fu per accondiscendere al gusto realistico allora di moda, ma soprattutto alla sua propria mania macchiettistica, che il Fogazzaro popolò romanzi e novelle di figurine goffe ed esilaranti, che rendono prolisso e dilatato il racconto, minacciando sempre di far ristagnare l'azione.

È un mondo dall'apparenza varia e mossa, che presenta affinità con quello uscito dall'arguta penna del Goldoni, ma che non sa conservarne la vaporosità e la grazia. Sono aristocratici esosi, burberi gentiluomini, preti ingenui o intriganti, artisti bizzarri, cameriere pettegole, ottusi funzionari: tutti minuziosamente ritratti nelle loro caratteristiche esteriori, alle quali lo scrittore, sempre alla ricerca di inerti simbolismi e del resto incapace di penetranti analisi psicologiche, subordina le caratteristiche morali.

Così la purissima condotta di vita di don Giuseppe Flores (1) non è che la diretta conseguenza del suo edificante ritratto fisico:

« Era un *nobile* viso dove le linee maschie delle ossa inferiori, e il grande arco del naso compievano *degnamente* (!), per così dire l'*alta* parola della fronte *ampia, solenne* (!); e gli *occhi scuri, vivi, dolci austeramente*, pronti a colorarsi di ogni baleno, di ogni fiamma, di ogni ombra dello spirito, *dicevano la calda* (!) *purezza interna, la soavità* recondita di quella parola così *maestosa* (!) ».

Al contrario Nepo Salvador (2), giovane antipatico e senza scrupoli, pur sotto una vernice di eleganza e di buone maniere, ci impedisce subito di simpatizzare con lui:

« Sua Eccellenza era un giovanotto sui trent'anni, *bianchissimo di carnagione*, con un gran naso aquilino *male* appoggiato a sottili *baffetti neri*, con un paio di *occhioni neri a fior di testa*, il tutto incorniciato da *una ricciuta zazzera nera* e da un *collare di barba nera che pareva posticcia su quella pelle di latte e rose*. Aveva le *mani assai piccole e bianche*. Parlando *sorrideva* sempre. Il suo passo breve, ondulato, i gomiti quasi sempre stretti alla vita, il parlare stri-

(1) Cfr. *Piccolo Mondo Moderno*.
(2) Cfr. *Malombra*.

dulo, frettoloso, mettevano intorno a lui *un'aura femminile che feriva* subito chi lo incontrava ».

Questo metodo descrittivo, brutta copia di quello tanto più serio e penetrante che il Manzoni addottò per i suoi indimenticabili personaggi, col suo riflettere una aprioristica condanna, giustificata solo da un fugace sguardo all'aspetto esteriore, preclude al romanziere e a noi lettori la possibilità di un esame più sereno e approfondito. La nostra cattiva disposizione verso il personaggio, fin dalle prime battute, l'impossibilità di riscatto che gli si impone (dato che l'aspetto fisico non può essere mutato, eppure resta il fattore determinante della sua condotta), hanno buon gioco per impedirgli un'evoluzione morale.

Nessuna trasformazione dunque in queste macchiette, costrette a recitare dall'inizio alla fine la stessa identica parte, a ripetere stancamente i soliti monotoni frizzi, che irritano anche il lettore meno esigente (1). La loro umanità è imprigionata da un frenetico gesticolare e, quando vorrebbe trasparire, riesce goffa e immotivata.

Si rimane sbalorditi di fronte al dramma intimo di Steinegge, costretto a scegliere tra l'amore della figlia religiosissima e l'impossibilità di fingere una fede non sentita; ma non si può prendere sul serio il suo patetico colloquio con Dio (che, dopo tutto, non riesce a liberarsi da una certa qual aura melodrammatica) mentre ancora ci rimangono scolpiti nella memoria i suoi marionettistici atteggiamenti: il suo « cacciarsi » le mani nei capelli « tirandoseli su fra le dita con uno slancio di desiderio (?) », il chinarsi « fino a mettere la barba nel

(1) Tanto più incomprensibili riescono quindi i giudizi benevoli di critici autorevoli come il Croce (che approva nel nostro la « vena comica, non profonda, ma facile »); del Vossler (in *Letteratura Italiana Contemporanea*, trad. Gnoli, Napoli, 1921, che dice: « (F.) è certo più superficiale ma anche più vivace del Manzoni, più agile e ricco di mezze tinte »); infine del Bosco (*Enciclopedia Italiana*, v. 15, 1932, che dice « (F.) seppe creare con pochi tratti inconfondibili figure e figurine... penetrò a fondo nelle anime complesse dei suoi personaggi (!), e insomma è, accanto al Verga, il più grande romanziere che abbia dato l'Italia nell'ultimo Ottocento ».

piatto con le braccia allungate sotto la tavola », o il parlare « con certe consonanti pietrificate e certe vocali profonde che gli uscivano di bocca come d'un burrone », o tutta la gamma dei suoi « Aaah! Aaah! » e dei suoi « Uuuh, ffff », soffiati dalla bocca con energia insuperabile.

Anche la signora Fiamma, madre di Daniele Cortis, riuscirebbe figura complessa per le tristi e sciagurate vicende di cui fu volontaria vittima, se il Fogazzaro, per sovraccaricarla di tutto il suo disprezzo morale (lontano dal pietoso compatimento che il Manzoni tributa alle sue creature, anche le più infami), non la ritraesse costantemente in atteggiamenti falsi: mentre si lascia cadere sul canapè scuotendo tragicamente il capo, o si butta ginocchioni per chieder perdono, o incede « un po' come lady Macbeth quando viene in scena dormendo col lume in mano ». Terminato il romanzo, noi non conosciamo la storia d'una anima che ha sbagliato, sofferto ed espiato, che al cader della giovinezza si è vista abbandonata da tutti, lontano da un figlio estraneo che la crede morta; conosciamo soltanto i particolari esteriori che non ci hanno aiutato a penetrarne le pieghe più recondite, ma che si sono rivelati inutili e irritanti.

Anche la marchesa Scremin, madre della moglie malata di Piero Maironi, nel suo scomposto farfugliare parole e frasi mozze, dovrebbe nascondere tesori di bontà e di rassegnazione cristiana. Ma per buona parte del romanzo, ella ha messo in luce soltanto il lato comico della sua personalità; e quando nel colloquio con don Giuseppe Flores, che tocca il punto più bruciante e fino allora mai accennato del suo affetto di madre: la malattia della figlia, quella baluginante profondità di vita intima vorrebbe manifestarsi, rimane invece sopraffatta dall'artificioso balbettio che fin qui era stata l'unica nota che aveva caratterizzato la sua scialba figura. Il Fogazzaro diviene così vittima del suo stesso artificio, facendo degenerare in grottesca risata anche i discorsi più intimamente accorati d'una povera madre:

« Nel dire e non dire, a modo suo, tante sottili fila di artifici santi, le ingarbugliò siffattamente che a un certo punto don Giuseppe non ne aveva capito nulla ed ella stessa vi si era avviluppata dentro a segno da togliere al suo interlocutore ogni speranza che potesse uscirne. Ella continuò invece senza scomporsi il suo discorso rotto e oscuro peggio che mai, annaspando, annaspando, spremendosi dalla gola parole che cozzavano insieme, ferma in qualche idea recondita della sua mente, cui pure voleva dire e non dire » (1).

Questo procedimento nel creare le figure minori non trova giustificazione se non nel gusto istrionesco dello scrittore, il quale non cerca i complicati e tragici rapporti di antitesi e dissonanze che intercorrono tra l'apparenza d'una creatura e la sua anima segreta, ma si limita ad enunziare, mai a dimostrare, l'urto tra l'una e l'altra.

Figure più complesse nelle quali il gesticolare è sostituito da altre piccole manie, che avrebbero il compito di mettere in luce la bizzarria del carattere, sono quelle dei burberi benefici. Il conte Lao in *Daniele Cortis* e Carlino Dessalle nel *Moderno* e nel *Santo*, nascondono una anima tenera e femminea sotto modi scontrosi, discorsi anticonformisti e fisime da malati immaginari. Il lin-

(1) Anche le figure più venerande sono trascinate in una ridda frenetica di gesticolamenti e di smorfie (si vedano le figure del Papa e del Superiore del Convento nel *Santo*). Considerazioni analoghe si possono fare anche per alcune figurine minori di *Leila*, come « Carnesecca », il fanatico venditore di bibbie che fa solo ridere e dovrebbe far pensare, e don Aurelio che trova « più facile manifestare il suo animo con un inquieto agitarsi di tutta la persona che con parole ».

Si veda anche il vecchio professor Topler del *Mistero del poeta* che suona il piano « anche col naso e con le ginocchia ».

Dalla mimica teatrante non si salva neppure padre Tosi, simpatica figura di poliziotto dilettante che scopre tutta la trama di intrighi contro il conte D'Ormengo in *Malombra*: eccolo nel momento della sensazionale rivelazione:

« Assassinato — disse lentamente il frate, dopo un istante di esitazione, levando gli occhi a Nepo con il pugno sinistro sopra una coscia e l'avambraccio destro attraversato all'altra (!) ».

Non parliamo poi del farsesco comportamento degli elettori di Cortis, i quali gli corrono incontro alla stazione e a furia di gesti lo informano degli ultimi avvenimenti: « Ecco il punto — capiscì! — gridò B. rovesciandoglisi quasi addosso e scotendogli sul viso le mani con le punte delle dita raccolte in sù (!)... E alzata la mano destra, con le dita aperte in aria, la girò sul polso come se una molla fosse scattata all'avambraccio... ».

guaggio del conte Lao, simile anche se in parte mitigato a quello del suo predecessore D'Ormengo, è di un realismo contrastante con il suo ruolo di gentiluomo dai gusti raffinati, ma è appositamente impiegato per riflettere l'originalità del suo carattere. Di qui gli appellativi come mascalzone, imbecille, canaglia, che il misantropo distribuisce a mezzo mondo; e gli insolenti apprezzamenti con cui taccia le bellezze artistiche e naturali. « Una vecchia bomboniera vuota e unta (!) » - è la gentile definizione che egli dà del piccolo studio di sua nipote, seminascosto tra il verde e le rose (1).

Carlino Dessalle invece è uno strambo tipo d'artista dilettante: ama abbozzar romanzi dagli intrecci assurdi e complicatissimi, discutere di filosofia e di teologia (pur essendo, naturalmente, miscredente), dipingere, visitare città, musei, monumenti, con un entusiasmo quasi puerile, con una foga inesauribile, che trabocca in uno spensierato mare di chiacchiere:

« Caro Maironi — diss'egli — senta quest'idea. Praglia è il sogno di un vecchione vergine e santo che ha cenato di olive e di melograni e si è addormentato al suono di un preludio di Bach, non però come vi addormentereste voi. Oserei anche dire che ha bevuto acqua sterilizzata... Capite, basta uno sguardo. La torre merlata e quella divina loggetta, che vi si porge incontro lassù — già voi nemmanco l'avete vista! — come un saluto del genio dell'abbazia, il quale non ha potuto partire coi frati; e quella bruna chiesa quattrocentesca, così larga e solida nella sua eleganza assisa in alto sopra quella compagine quadrata di grandi pietre coricate e morte come volumi di teologi, di dottori e di Padri, mi han fatto battere il cuore; o almeno qualche cosa in quel posto, perchè mia sorella non è sicura che io ce l'abbia, il cuore; quanto a me non ci tengo. E, capite, la massiccità — lasciate, vocabolo mio! — la massiccità toscana di questo zoccolo e di questa chiesa così legata con la toscanità di questo colle che di barbaro ci ha solamente la calotta di selva selvaggia sopra gli oliveti, ma è tanto composto nel suo movimento, tanto schivo di ogni attitudine maleducata, tanto serio, vero?, e fatto per la meditazione, con quelle piccole processioni fraticellesche di cipressetti, molto bornés ma semplici e pii, tale

(1) Né meno violento è il linguaggio del conte d'Ormengo; sentiamo i suoi giudizi poco lusinghieri intorno a Venezia:

« Io non ho mai potuto soffrire quella lurida, puzzolente, cenciosa città di Venezia, che perde a brani il suo manto unto e bisunto di vecchia cortigiana, e mostra certa biancheria sudicia, certa vecchia pelle schifosa (!!!)... ».

insomma, questo colle, che si vede nel suo corpo alto e grosso una devota umiltà verso la chiesa che gli sta sotto e che pure grandeggia e lo signoreggia, tutto ciò mi ha preso, diremo eh, sorella mia, i polmoni, perchè quelli spero di averli, e ho buttato fuori tutto il mio fiato in una fila di oh! oh!, tanto che ne sono rimasto senza per cinque minuti ».

In questo solo frammento d'una sua chiacchierata al Monastero di Praglia, è possibile riassumere il suo carattere: bizzarro e artificioso come lo sono le sue associazioni di idee, i suoi vocaboli di nuovo conio, il lungo snodarsi del suo fraseggiare; ma nello stesso tempo superficiale, impoverito delle infinite sfumature cui poteva attingere, proprio a causa dello schematismo che gli impone il suo autore.

Come il gesticolare, così lo stile dialettale o paradialettale ha il compito di sostituire la mancata penetrazione psicologica, di riflettere, in qualche modo, il carattere di queste macchiette. Le quali, se nei primi romanzi si limitano a qualche intercalare tipico, quasi per far conoscere la loro provenienza, negli ultimi, pronunziano interi discorsi in un dialetto ricalcato dal vero, lasciando ai soli protagonisti il privilegio della lingua italiana. Il Fogazzaro avrebbe potuto adottare un procedimento analogo a quello del Verga che creò un ritmo sintattico perfettamente intonato alla elementarità espressiva del suo povero mondo, senza per altro trasporre materialmente nella pagina le espressioni tipiche del siciliano. Ma egli non avrebbe potuto accontentarsi dell'uniforme parlata dei personaggi del Verga, in quanto è la verità e lo spicco d'una cadenza veneta su un'altra bergamasca o milanese o siciliana, che completa e rende più viva una sua figurina altrimenti sfocata.

La contessa Fosca, con interminabili discorsi nei quali fa spicco qualche parola tipica del dialetto veneziano (*ciò - digo - fio - vecia*) dimostra la sua natura di vecchia bonacciona e intrigante, che da un'origine bassa è giunta ad un ambiente elevato cui non sa adeguarsi. Con la faciloneria a lei consueta, dà dell'asino e del-

a bestia a chi, un momento prima, aveva chiamato ia, tesoro; con la sua altrettanto consueta distrazio- dimentica i nomi delle persone appena conosciute e preferisce denominarle con le caratteristiche che più fanno spicco nel loro corpo: « quello dal naso lungo », « quello dalla bocca storta », « quello dagli occhiali ». Espediente gradito allo scrittore che asseconda così il proprio gusto di macchiettista superficiale. Per il resto la sua parlata è generica e approssimativa, analoga a quella di cui abusa tutta quanta la incorreggibile borghesia fogazzariana, dalle dame del bel mondo ai deputati al Parlamento, dagli elettori di campagna ai brillanti avvocati di città (esclusi, si intende, gli eterei protagonisti):

« Non *la* ci tenga qua sulla corda... *La* parli... Che *la* spieghi... Cosa *la* pensa... Cosa *la* vuole... *Ci* pare?... *La ci* sta bene... »,

Manca al Fogazzaro l'accortezza di dosare l'espressione e lo stile in base alle diverse sfumature che conferisce il ceto sociale da cui proviene il personaggio.

Ma se il modo d'esprimersi della contessa Fosca è giustificato dalle sue basse origini di pescivendola (per quanto non si comprende come i lunghi anni passati in un ambiente di nobili e di raffinati non abbia minimamente contribuito ad educare il suo gergo); perché mai, ci si chiede, un barone e senatore come il Di Santa Giulia condisce il suo parlare, già tanto rude e franco, con oni come: « Fate tacere *a* quei preti » - « Voglio- ogramma » - « *Anniamo* » « *Anniamo* » - « Quanto *o* »? E sorvoliamo sul suo intercalare preferito o diavolo ») che, assieme a qualche parolaccia ssa, dovrebbe contribuire a dargli l'aspetto di igante normanno antico (!) », ma perché il suo si trasforma sempre in un « grugnire », un olare », un « ringhiare », e il suo buon umore nferisce una « bonarietà di bestione allegro »? sono semplicistici mezzi per evitare una più proesplorazione nell'intimo del personaggio e dare ia un'impressione immediata dei suoi modi fran-

chi, sbrigativi, quasi barbari (1). Il Fogazzaro vorrebbe fare di lui un personaggio vero e vivo, ma accentuandone i tratti salienti lo rende grottesco, lo deforma e lo riduce a una goffa macchietta. Sorte non dissimile subiscono tutte le altre figure dei romanzi, anche, e soprattutto, quelle volutamente ritratte come nobili e serie: basta ripensare a un Daniele Cortis, a un Santo, per comprendere come, con quei toni umili o falsamente enfatici, essi non riescano altro che caricature dell'eroismo e della santità umana.

Negli ultimi romanzi l'espressione dialettale non si limita a qualche raro intercalare, ma si estende alla parlata di tutti i personaggi minori. Se poi il termine è difficile e il suo significato oscuro, lo scrittore stesso si incarica di tradurcelo (2). Il dialetto assume così due compiti ben precisi. Il primo è di conferire, con la sua sola presenza nel testo, comicità alla situazione, indipendentemente dalla banalità o dalla scipitaggine delle battute (3), tant'è vero che, nei momenti seri o tragici, quei personaggi, che poco prima si esprimevano col loro accento nativo, fanno uso di un corretto italiano. Il secondo è quello di gettare aperto discredito su un personaggio e sottolinearne la volgarità: soprattutto se si tratta di qualcuno che ha ricevuto una buona educazione

(1) Si legga però l'episodio notturno in cui il barone si dirige verso casa meditando il suicidio, per non assistere al suo sfacelo finanziario e al suo disonore. Qui il personaggio si libera della sua scorza buffonesca e riesce, per una volta, figura complessa e pensosa.

(2) Si leggano nelle prime pagine del *Moderno*:

« ...Eppure quella è gente che non va a messa, gente, ute religion, che qua se ghe dise pamoi — Questa parola pamoio... nel dialetto del luogo significa tanto una zuppa quanto una persona di dubbia ortodossia, forse per le parvenze floscie, incolori, per la poco nutri virtù di un tale cibo e di un tale credo... ».

E qualche riga sotto:

« La vecchia marchesa non si 'zavariava' mai, ossia non si d mai fastidio per ciò che non la riguardava » (p. 27, v. 6° *op.*

(3) Un solo esempio: le dame e i cavalieri di Vicenza, fa il verso a un prefetto toscano che parla con accento spiccati così definiscono la sua cravatta:

« Un vero *h*ollare di *h*aval di *h*arretta dello Stato ».

A questo si riduce lo spirito umoristico del Fogazzaro!

e non ha quindi una giustificazione per esprimersi in quel modo. Così fin dalle prime pagine di *Leila,* vediamo lo scrittore prender partito contro don Tita e don Emanuele che ricorrono costantemente al vernacolo (mentre il modesto ma virtuoso don Aurelio parla italiano) e contro il ripugnante padre di Leila e il suo losco amico, la cui volgarità è messa in luce non solo dall'orripilante ritratto fisico ma anche dalla parlata dialettale. Anche per questo aspetto gli ultimi romanzi rappresentano un declinio nell'attività dell'artista il quale, nella sua prima e certo più spontanea opera: *Malombra* si era sforzato di trasporre i dialoghi vivaci dei contadini e di servitori in periodi dal ritmo sintattico spezzato in frequenti esclamazioni (tipiche delle persone sempliciotte che trovano ogni cosa degna di meraviglia e di rispetto) e densi di riferimenti alle cose di cui è intessuta la limitata esperienza degli umili, che pur non rinunziano a giudicare con una loro filosofia spicciola le bizzarrie dei padroni.

Sapidi e gustosi sono i discorsi del barrocciaio che accompagna Silla al Palazzo del conte: « Una brava persona, sa! Sono suo amico. Mi ha fatto bere un bicchiere anche oggi », che si lamenta della propria moglie « brutta, vecchia e rabbiosa come il demonio » e con un fugace sospiro accenna a Marina: « Queste bestie ignoranti di paesani dicono che è brutta. Vedrà se è brutta. Ah, io già dovevo nascere un signore! ».

Le allusioni alla protagonista campeggiano nei pettegolezzi delle comari del villaggio che, nel commentarne le stranezze con lo stupore e la diffidenza dei popolani, ce ne fanno presagire la tragica fine. « Solo per il nome non la vorrei quella lì, se fossi un uomo. Ha un gran nome da strega, sapete. Malombra! ».

Il più vivace, arguto, fantasioso è il Rico, un monello che « ha la lingua d'un passero » e racconta a Marina, che lo ascolta morbosamente eccitata, vecchie storie intorno alla sua ava defunta, variandone ogni volta il catastrofico finale:

« Un giorno l'eroina scompariva 'insalutato hospite', per andarsene 'drizza' a casa del diavolo; un altro giorno il marito la faceva buttar giù nel Pozzo dell'Acquafonda in Val Malombra, come la gente del paese chiamava un vallone deserto della montagna di fronte al Palazzo; l'ultimo feudo di Marina, diceva lei. Ma lo scioglimento preferito dal poeta era questo: l'infelice prigioniera usciva di notte dal suo carcere attorcigliata intorno a un raggio di luna e si dileguava nell'azzurro ».

Ma non si creda che i difetti più vistosi degli ultimi romanzi non compaiano già nel primo; basta che il Fogazzaro indulga ai soliti effetti caricaturali, come avviene in questo bozzetto di una festa campagnola ove i tanti particolari non si compongono in una unità e rimangono frammenti isolati:

« La gran porta nera della chiesa parrocchiale versava sul sagrato, che tocca a levante il ciglio della costa verso il lago, un lento fiume di gente accalcata che si spandeva poi rapidamente. Gli era un rimescolio, uno schiamazzo come di una gran frotta di pulcini, di paperi cui la gastalda abbia aperto l'uscio dei campi. Folla e grida intorno ai rivenditori di ciambelle e di confetture, folla e grida intorno ai venditori di zufoli e di trombette che si spargevano sonando dappertutto. Sotto i noci e fra le macchie d'alloro che pendono sopra la chiesa, strepitavano bevitori e mangiatori. Un po' in disparte si raccoglieva il fiore del bel sesso di R... e dei dintorni; mamme e nonne tutte linde, ridenti nelle loro cuffie, spose poderose chiuse in certe campane di seta nera con tanto di catena d'oro, di pendenti d'oro, di spilloni d'oro; ragazze serie e pudibonde sotto i cappellini e nastri d'una civetteria furiosa. I preti giravano lentamente tra le ondate della folla, pettoruti, accesi in faccia, col berretto a croce sulla nuca, e il sigaro di virginia in bocca. Un branco di monelli s'era precipitato dall'uscio del campanile ad avvinghiar freneticamente le corde delle tre campane che suonarono e suonarono senza misura né decoro, come vecchie impazzite (!!!), sinchè il sagrestano assalì quei demoni a moccoli, a scappellotti, a strappate; e fattili rotolar fuori dall'uscio in un mucchio, assestò loro un calcio collettivo e diede alla chiave una furibonda mandata ».

Il periodo stesso è schematico e impacciato; né valgono gli ampliamenti descrittivi (sul sagrato, « che tocca a levante il ciglio della costa verso il lago ») o i parallelismi (folla e grida... folla e grida...) per renderlo più mosso. Si dimostra palese l'incapacità dello scrittore a controllare il mezzo espressivo, che vediamo ingarbugliarsi nelle panie di mal riusciti toscanismi (*gli* era un rimescolio...), di espressioni grossolane (cfr. la smodata caricatura delle « spose poderose » e delle « ra-

[illegible] serie e pudibonde »), di assurde comparazioni (... le campane... suonarono e suonarono... come vecchie impazzite(!?) (1).

Ma il Fogazzaro è soprattutto il compiaciuto osservatore della mondanità, il maligno ma superficiale critico del pettegolezzo e delle meschinità borghesi. Ai suoi facili sarcasmi spesso si accompagna la metafora, mezzo barocco e arzigogolato per pungere indirettamente quel mondo del quale egli peraltro rimane il tipico rappresentante.

Gli esempi più cospicui d'un tale procedimento si hanno in *Piccolo Mondo Moderno* (2):

« Villa Diedo il bel dado a trafori dal diadema di statue, saliva biancastro, con i trafori tutti accesi, sopra le due terrazze brune di

(1) Può riuscire interessante prendere brevemente in considerazione l'improprietà e la balordaggine delle similitudini fogazzariane, pullulanti sia nei romanzi che nelle altre opere. In *Malombra* si legge ad esempio:

« Nepo non poté avere da Marina che un buon giorno svogliato, buttatogli dall'alto come un mozzicone di sigaro (!?) » (cfr. p. 305, v. 1).

In *Daniele Cortis*:

(ci troviamo alla Camera dei Deputati) « Ad un tratto il ministro tacque e sedette. Un rumore sorse dal fondo dell'aula come di un nuvolo di mosconi che si levassero ad un tempo dal cibo (!) » (p. 309, v. 3°, *op. cit.*).

Nel *Santo*, ecco Benedetto che osserva i fedeli entrare dalla porta del Vaticano: « Vi entravano di tempo in tempo, come spensierati moscerini nelle fauci del leone (!!!) » (v. 7°, p. 305, *op. cit.*).

Talvolta l'intonazione delle similitudini si fa classicheggiante:

« Come piccola fiamma inutilmente apposta ad un fascio di legna verde, lo slancio della volontà gli venne meno... » (Ivi, p. 112).

O vanamente estetizzante:

« Fra cinque, fra dieci minuti, forse fra un quarto d'ora egli si sarebbe trovato alla presenza del Papa. Il suo pensiero era fermo e vibrante in questo apice come nell'apice suo la saliente acqua viva della fontana (!) » (Ivi, p. 304).

(2) Ma se ne trovano anche negli altri romanzi; in *Leila* soprattutto; ma già in *Malombra* il conte d'Ormengo si esprime così:

« La mia casa è una conchiglia... Già, una conchiglia dove sono nati molti molluschi che hanno avuto umori differenti. Forse il primo aveva sì degli umori un poco ambiziosi; voi vedete qui dentro che ha lavorato il guscio alla diavola, senza risparmio. Non ce ne fu poi nessuno che avesse umori epicurei, per cui la conchiglia è molto scomoda. Quanto a me, ho l'umore misantropo e faccio diventare nero il guscio ogni giorno di più ».

gente, verso un caos fosco di nuvole senza luna, simile nel suo culmi nare a un alto, enorme fiore del poggio. E nel fiore e intorno al fiore animato di fiamme era un fervore di piccoli viventi, accorsi al lume e all'odore di godimento. Molte farfallucce vane, qualche fatua falena, molti moscerini curiosi, qualche maligna zanzara, non pochi scarabei di pregio, non poche nobili api vi facevano un ronzio continuo, molesto, forse, alle cose immobili, adoranti, nella notte augusta, come ai devoti nelle cattedrali un pertinace battibecco di sagrestani e di femminucce ».

Come la metafora, così le accorte dosature di stile, i sapienti passaggi dalla solennità della lingua italiana alle intime tortuosità del dialetto, simbolizzano i diversi stati d'animo di questo o quel personaggio nel corso d'una riunione mondana in cui, volta per volta, ciascuno si fa informatore ufficiale o critico ufficioso dei principali avvenimenti cittadini. Quando non può avvalersi di questi passaggi tonali il Fogazzaro non rinunzia ai simbolismi più superficiali che schematizzano e riducono a vuoto e irriverente cicaleccio anche una severa discussione religiosa (1).

(*continua*)

MARIA LUISA SUMMER.

---

(1) Si vedano la pagine del « Santo » nelle quali alcune signore del bel mondo parlano, chi con calore, chi con freddezza, chi con scetticismo, della missione religiosa di Benedetto (cfr. p. 275, sgg., v. 7°). Ad ognuna di esse il romanziere attribuisce un soprannome: due sono dette quacchere per il castigato abbigliamento, una insipidetta, un'altra dispettosetta perché è ormai una signorina matura, un'altra è detta, enigmaticamente, la « Silenziosa », e poi si rivela per Jeanne Dessalle. A queste definizioni semplicistiche, lo scrittore subordina ogni atteggiamento delle dame. Ad es. la signorina matura, alla notizia che il Santo parla nelle catacombe: « esclamò — Nelle catacombe? — E *si porse palpitante* verso *il* narratore... — Ecco — rispose il giovine sorridente — P. ha detto « nelle catacombe » ma intendeva in un luogo privato, conosciuto da pochi. Adesso lo conosco anch'io. — Ah — fece la signorina matura — lei lo conosce? Dov'è — G. tacque ed ella sentì la sua indiscrezione ».

Analoga situazione in « Leila » quando M. Alberti è invitato a discutere di religione in un consesso di dame e cavalieri. Ma le caratteristiche fisiche di ognuno degli interlocutori importano allo scrittore molto più delle idee messe in campo. E l'animato dialogo che segue si impernia tutto sui contrasti e gli accordi derivanti da quell'iniziale classificazione fisica, sicché la materia religiosa pare solo un pretesto civettuolo per scambi di galanterie e di punzecchiature tra le signore e i cavalieri.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

EMILIO DE MARCHI. — *Tutte le opere*, a cura di GIANSIRO FERRATA; volume primo, *Esperienze e racconti*; volume secondo, *Grandi romanzi*. — Milano, Mondadori, 1959 e 1960 (Classici contemporanei italiani), pp. L-1030 e pp. 1146.

La fama di Emilio de Marchi non ha mai conosciuto le alterne vicende, le più o meno durevoli eclissi subite da numerosi, anche insigni scrittori del nostro secondo Ottocento.

All'autore del *Demetrio Pianelli* nessuno ha mai negato rispetto e stima: bene lo testimoniano i giudizi a lui dedicati nelle nostre più recenti storie letterarie che, pur diversamente argomentati, concordano tutti nel sottolineare la non secondaria importanza della sua personalità artistica. Tuttavia, questa unanimità di pareri non presuppone l'esistenza di una letteratura critica vasta e varia come quella dedicata, per fare un esempio, alla tanto più discutibile personalità di Antonio Fogazzaro: al di là di una serie di articoli e ricerche a volte assai notevoli ma sempre particolari, gli studi sul De Marchi sostanzialmente si assommano nel sintetico ma illuminante saggio scritto dal Croce nel 1906 (e poi incluso nella *Letteratura della nuova Italia*) e nell'attenta monografia pubblicata quarant'anni dopo da Vittore Branca. A questo limitato interesse della critica fa peraltro riscontro il vasto favore di pubblico del quale le sue opere hanno goduto e godono, attraverso continue ristampe (basterà qui ricordare l'ampia silloge curata nel 1943 da Alfredo Galletti per la bella collana di « Romanzi e racconti dell'Ottocento » diretta da Pietro Pancrazi) e persino varie trasposizioni cinematografiche; sinché oggi, quasi a suggellare questa perdurante fortuna editoriale, la casa Mondadori ha intrapreso, per cura di Giansiro Ferrata, la pubblicazione di tutti gli scritti del De Marchi, accogliendo lo scrittore milanese nella sua collana di classici contemporanei italiani.

Dei tre volumi previsti dall'edizione mondadoriana, il primo, già edito, comprende i romanzi giovanili (*Il signor dottorino*, *Due anime in un corpo*, *Il cappello del prete*) e tutte le novelle raccolte in volume dall'autore; il secondo, anch'esso già pubblicato, include i romanzi della maturità (il *Pianelli*, *Arabella*, *Giacomo l'idealista*); mentre il terzo sarà dedicato a una scelta di racconti inediti o editi solo su periodici, poesie, scritti per il teatro, lettere, pagine dialettali e critiche. I due volumi sinora apparsi contengono dunque opere già

ben note e non difficilmente reperibili; né d'altra parte è possibile precisare il nuovo apporto di questa edizione, dal momento che il Ferrata, nella sua pur accurata e penetrante introduzione, non chiarisce i criteri seguiti nella cura dei testi, presumibilmente riprodotti sulla base delle prime edizioni. Il più vivace motivo d'interesse è perciò offerto dalla pubblicazione, in appendice al secondo volume, di *Sette brani inediti dalla prima stesura del « Demetrio Pianelli »*, ricavati da tre quaderni che « hanno già per titolo *Demetrio Pianelli* e precedono, in modo evidente », non solo il testo edito in volume dal Galli nel 1890 ma anche quello stampato a puntate due anni prima sul quotidiano milanese *L'Italia* e pittorescamente intitolato *La bella pigotta*, per un espediente pubblicitario destinato ad acuire l'interesse dei lettori del giornale, « nell'eco ancor clamorosa d'un romanzo ' d'appendice ' come *Il cappello del prete* ».

In effetti, il valore espressivo di questi brani è complessivamente assai scarso: si tratta di pagine appena sbozzate, di un primo, incerto tentativo di identificare il mondo di Cesarino, di Beatrice, di Demetrio Pianelli. Il De Marchi appare palesemente influenzato da quella narrativa per così dire protorealistica, di scarsissimo valore artistico, che aveva avuto nei milanesi Cletto Arrighi e Cesare Tronconi i primi, battaglieri propugnatori, trovando in seguito un più fortunato, anche se quasi altrettanto rozzo alfiere nel bresciano Girolamo Rovetta; dall'autore di *Mater dolorosa*, soprattutto, derivano sia le notazioni di una grossolana comicità mal sorretta dalle troppo pesanti intenzioni satiriche, sia la concomitante ricerca dell'effetto patetico, melodrammatico, persino lugubre: si veda da un lato la descrizione della festa al circolo *Monsù Travet* (« ...c'era, se ben mi ricordo, il Porti del Municipio, colle sue eterne ragazze che da vent'anni trascina su tutte le feste. La gente sostiene che a furia di cercare il marito le povere ragazze hanno fatto il collo lungo come quello della giraffa. (...) Non si ballava molto d'accordo con lei (Beatrice), ma la gente incantata dalla morbidezza delle sue spalle e dalla rotondità pastosa delle sue braccia, non stava a guardare ai piedi, se eran grandi o piccoli. L'affanno urtava contro le pieghe rare del suo vestito come un vento grosso in una vela di seta. Nel calore raggiante della sua salute ti sentivi quasi asfissiare: pazienza!, quando l'ebbi collocata in una poltrona il cavalier Balzarotti mi si attaccò al braccio e mentre correvo a bere una limonata mi disse: — Vale tanto oro quanto pesa, eh! »), dall'altro quello del ritrovamento del cadavere di Cecco — il futuro Cesarino — e delle formalità burocratiche precedenti le sue esequie (Demetrio « accompagnò il signor delegato di polizia e una guardia fin lassù, sotto le tegole per le verifiche di legge. Un pezzetto di corda si agitava ancora nella luce della finestra sotto il trave, che il signor delegato trovò alto due volte la statura di un uomo ordinario, ragione per cui, disse e fece scrivere, si deve supporre che il soprannominato Pianelli avesse dovuto arrampicarsi con le mani e coi piedi alle due pareti del solajo per mettere il nodo al collo. (...) Ripigliato il suo coraggio, con una furia rabbiosa verso le quattro tornò all'ospedale, per conoscere l'ora che avrebbero portato a seppellire il morto. Gli fu indicato un usciolino a destra del cortile, dove trovò il medico di guardia in

una spolverina bigia che senza alzare il capo dal tavolino gridò bruscamente: — Stasera alle sei. — Per un altro uscio aperto Demetrio lanciò un'occhiata paurosa in un camerone quasi bujo, dove su certe tavole di marmo stavano distesi dei fagotti, cioè dei corpi... dei morti insomma. Sopra una seggioletta di paglia, vide due scarpette di pelle verniciata, e le gambe cadenti di un pajo di calzoni a righe... Scappò fuori. Gli parve che i capelli della sua parrucca gli si drizzassero sul cranio »).

Nella redazione definitiva, tutte le linee narrative saranno ben più sfumate e leggere: intere pagine verranno eliminate, altre riceveranno una più composta misura, e l'ombra del Rovetta apparirà ormai lontana. Si veda un particolare significativo: l'ammanco di cassa di cui Cesarino si rende colpevole, che qui ammonta a ben diecimila lire « in tante cartelle al portatore », in seguito si ridurrà a solo mille lire, e l'esiguità della somma renderà più struggente il tragico destino del povero « lord Cosmetico »; e si veda anche l'elaborazione subita dalle pagine dedicate alla casa, ai fiori, agli uccelli di Demetrio, tanto diffuse e ridondanti in questa prima stesura, da conferire involontariamente un tono quasi caricaturale al ritratto del vecchio scapolo — mentre la toponomastica minuzia della descrizione del paesaggio urbano aperto alla vista dall'abbaino esclude ogni accento di distesa liricità (« A destra il campanile antico detto delle Ore, dell'epoca viscontea, con leggere e vaghe ornamentazioni di terracotta e finestre acute cacciava fuori la sua punta di rame, basata sopra una costruzione quadra di vecchio mattone, con finestre lombarde guaste e insieme abbellite dai capricci del tempo, che aveva seminato delle erbe e delle eriche nelle corroditure »; successivamente, questa folla di particolari farà luogo ad una ben più suggestiva, semplicissima immagine: « Demetrio, infilato l'ago, stava rattoppando una delle tasche de' suoi calzoni della festa, ingegnandosi da sé come deve fare chi ama la roba e non può spendere, canticchiando sottovoce e sollevando di tratto in tratto gli occhi al magnifico campanile delle Ore, che gli stava davanti, di un bel colore rossiccio, colle sue leggiere e vaghe ornamentazioni di terra cotta, che usciva da un mucchio di tetti disordinati come un bel soldato diritto »).

Un particolare interesse è offerto dall'ultimo dei brani inediti pubblicati dal Ferrata, quello con cui si conclude il romanzo. Beatrice ha sposato Ferdinando (il futuro Paolino), e Demetrio, « che si rassegnò per la circostanza a farsi aggiustare un cappello del povero Cecco », ha accettato di fungere da testimone. Poi, dopo la cerimonia e il pranzo nuziale, egli accompagna a casa la cognata per gli ultimi preparativi prima della partenza e per prendere in consegna le chiavi dell'appartamento. Soli uno di fronte all'altra, un turbamento li prende; Beatrice sente il bisogno di giustificarsi: « Ma siete forse in collera con me? Santo Dio, che cosa devo fare? Credete forse ch'io senta un grande entusiasmo per Ferdinando? L'ho sposato per il bene de' miei figli, sapete pure. (...) So che vi siete lamentato con Arabella, e che mi avete accusata d'ingratitudine. Ma come potevo fare a sapere? ». Demetrio si schernisce, la rincuora, la consola, ma a un tratto non regge più e cade a terra piangendo dirotta-

mente. Spaventata e preoccupata, Beatrice lo rimprovera: « Che cosa fate adesso? Demetrio, non avete vergogna? », poi in fretta lo lascia, avvilito, amareggiato dalla consapevolezza di aver tradito la fiducia del cugino e di aver perso la stima della cognata. Ripensando alla sua vita, alla sua lunga onestà senza frutto, Demetrio faticosamente si addormenta, e sogna, e nell'incubo si trova nel solaio dove il fratello è morto. Non reggendo più all'idea di « vivere senza un cane che ti voglia bene », cinge al collo la stessa funicella di cui già Cesarino si era servito per porre fine ai suoi giorni: ma ecco apparire Arabella, vestita di bianco, a volo sui tetti: Demetrio si ritrae, il brusco movimento fa cadere il sostegno su cui era salito ed egli si sente brancolare nel vuoto e si risveglia infine, ansimando. Esce di casa stordito; e subito gli si fa incontro un amico il quale gli annunzia che lo zio don Giosué è morto lasciandolo suo erede universale: « Così Demetrio Pianelli poteva anche prendere moglie ».

In seguito, il De Marchi si rese conto che l'episodio se da un lato inviliva troppo il personaggio, dall'altro ne risolveva in modo troppo estrinseco la vicenda. Ma queste pagine, in sé poco degne d'attenzione, hanno il merito di testimoniare con grande chiarezza, al pari e più delle altre riportate nell'edizione mondadoriana, l'ispirazione drammatica, non elegiaca che presiedette alla genesi del *Pianelli* e del suo protagonista: per questo l'idillio e la elegia, felicissimo sviluppo dell'intuizione originaria, sono nella redazione definitiva così difficilmente separabili dagli episodi e figure nei quali, affinata e nobilitata, la primitiva temperie del romanzo è rimasta immutata. In realtà, i due elementi si compenetrano a vicenda: l'elegia nasce dal dramma ed è inconcepibile senza di esso; la vicenda di Demetrio perde ogni significato se non viene considerata in relazione con quella del fratello. Il tema del *Pianelli* è la dolorosa scoperta della durezza e cattiveria della realtà quotidiana, scoperta che lo scrittore rivive continuamente, attraverso tutti i suoi personaggi: attraverso Cesarino, che ama tanto la vita e ne è così brutalmente tradito, da un giorno all'altro, per una somma irrisoria, un migliaio di lire; attraverso Demetrio, che della vita ha già sperimentato gli affanni ed ora, tornato ad affrontarla con umile fermezza, ne viene di nuovo, più duramente respinto; attraverso Arabella, i coniugi Pardi, il maestro Bonfanti e Beatrice stessa, infine, sempre più conscia della propria impotenza di fronte ad un meccanismo che travolge tutti coloro che le stanno attorno. Variano i modi della rappresentazione, così come varia il destino dei singoli personaggi; ma sempre identica resta la desolata conclusione dello scrittore: la vita colpisce più acerbamente chi più la ama, chi le si abbandona con più lieta fiducia.

Siamo dunque assai lontani dal vecchio mito romantico, dall'esaltazione della passione che con la sua stessa eccezionalità distrugge chi ne è vittima: nel *Pianelli* nessun evento o affetto supera il piano della normale esistenza di ogni giorno; proprio per questo la scoperta della durezza del vivere è così accorata, quasi stupefatta, incapace di grida. Beatrice, in questo senso, è l'immagine della vita stessa, che fa soffrire, che colpisce ed abbatte, solo perché così vuole la sua intima legge: la « bella pigotta » causa la morte di

Cesarino, sconvolge le placide giornate di Demetrio, fa precocemente conoscere il dolore ad Arabella, è in qualche modo coinvolta nella tragedia di casa Pardi, ma senza mai alcuna colpa, o se così vogliamo per una candida colpa: perché è donna, perché è viva. Queste semplici qualificazioni bastano d'altronde anche a spiegare il perdurante fascino che ella esercita su chiunque rechi in sé, pur fra le contraddizioni proprie di ogni animo umano, un modesto ma autentico bagaglio di affetti: solo l'ottusa insensibilità dell'egoismo, paralizzando l'animo, pone al riparo dalle irresistibili tentazioni e dagli inevitabili disinganni dell'esistenza.

In questo motivo conduttore il *Pianelli* trova la sua unità, alla quale concorrono — più o meno felicemente — tutte le varie tonalità dell'opera e che si esprime con maggior compiutezza nella complessa raffigurazione del protagonista. Lungi dall'essere unilateralmente tenuto sulla sola nota patetica, il ritratto di Demetrio non ha nessuna languida morbidezza: l'« orso della Bassa » è un risoluto, coraggioso combattente, che gli stimoli della retta coscienza possono indurre a sacrificarsi e gli impulsi del cuore possono cogliere a tradimento, ma che sempre rivela un'indole alteramente ignara tanto del pigro quietismo quanto, e più, di ogni patteggiamento e compromesso morale; esaurita quella che possiamo ben dire la sua missione, egli si allontana silenziosamente dalla scena, col cuore gonfio d'amarezza, di ricordi e rimpianti, ma anche con la fierezza della lotta combattuta e vinta contro gli altri e contro se stesso. Provato dagli affanni di una faticosa giovinezza, Demetrio ha cercato pace nell'idillica solitudine, nel tacito colloquio con se stesso, lungi dai convulsi moti del vivere sociale: ma per l'uomo, per il cristiano la quiete e l'idillio rappresentano soltanto una parentesi, una pausa fra le ventate drammatiche dell'esistenza, alle quali non è possibile né lecito sottrarsi.

Il cristianesimo del personaggio, e del suo autore, è in questa energia morale, in questa consapevolezza della propria dignità umana e nella conseguente, serena accettazione di tutte le responsabilità che la condizione dell'uomo implica. Perciò dramma e idillio sono per Demetrio due aspetti di una stessa esperienza di vita; perciò l'elegia che dal loro incontro e contrasto si sprigiona, informando tutta l'ultima parte del romanzo, non ha nulla di crepuscolare e reca in sé una nota alta e vibrante, l'esaltazione di un'umanità consapevole dei limiti e delle debolezze della propria natura ma per nulla disposta ad accettare con rassegnata passività tutte le prove che l'esistenza impone.

La rilettura del *Pianelli*, alla luce degli abbozzi inediti pubblicati dal Ferrata, conferma insomma l'erroneità del giudizio di chi pone il De Marchi a fianco di Edmondo De Amicis, come cantore dell'operosa e assennata Italia umbertina, assorta in un pluridecennale, modesto raccoglimento. In realtà, di quel momento storico il narratore milanese esprime — nelle sue opere migliori — una componente ben diversa da quella che rivive negli scritti del popolare autore di *Cuore*: come già il giovanile *Due anime in un corpo* e i più tardi *Arabella* e *Giacomo l'idealista*, dal *Pianelli* traspare il fremito d'insoddisfazione, l'inquieto presentimento di crisi da cui

erano sotterraneamente turbate le placide giornate dell'Italia postrisorgimentale, anche là dove i problemi che la nuova classe dirigente aveva dovuto affrontare dopo l'unificazione erano meno immediati e gravosi. Nell'ex Lombardo Veneto il crollo di valori ideali avvenuto tra il '48 e il '59 aveva lasciato un vuoto che né le svenevolezze tardoromantiche né il vago solidarismo umanitario bastavano a colmare; per reazione alla letteratura eroica del romanticismo risorgimentale si vuole ora riscoprire l'umile realtà della vita quotidiana, assumendo a protagonista la piccola borghesia impiegatizia che forniva i quadri burocratici al nuovo Stato: ma di questa stessa realtà già si avverte l'intima pochezza e si cerca qualche nuova luce che le dia significato e valore, trasfigurandone la grigia opacità.

Particolarmente sensibili dovevano essere questi motivi di travaglio nell'animo del De Marchi, il quale accettava sinceramente l'eredità risorgimentale e considerava un gravissimo errore la politica del *non expedit*; ma dai propri convincimenti religiosi era nondimeno indotto a una serrata critica, per così dire dall'interno, delle forme e degli spiriti dello stato borghese. Egli prende le mosse dalla ricca seppur torbida esperienza degli Scapigliati e dalla loro volontà di riscoprire i drammatici segreti della vita d'ogni giorno; ma, come in lui si è già placato l'incomposto ardore ribellistico di quegli scrittori, così il dramma gli sembra non più sovrastare con la sua imprevedibile eccezionalità la vita d'ogni giorno, sibbene essere tutt'uno con la norma dell'esistenza, che è l'inerzia morale, e quindi col continuo attrito fra gli opposti utilitarismi provocato dall'egoistico buon senso che regge tutte le nostre azioni quotidiane: da ciò la necessità di una fede interamente calata nella prosaica realtà, atta a guidarci in ogni momento della diuturna lotta attraverso cui l'uomo afferma se stesso e la propria dignità. Ma l'unico compenso che la fede può offrire è la coscienza del dovere adempiuto, o meglio la coscienza di essere stato utile a qualcosa, di aver cioè giustificato la propria esistenza, voluta da Dio per i suoi imperscrutabili fini.

Dio è infatti una certezza che l'uomo ritrova in sé nello stesso impulso a compiere il bene; tutta intima, la religiosità del De Marchi lascia ben poco terreno all'intervento della mediazione ecclesiastica: una figura come quella del cardinal Federigo non potrebbe mai affacciarsi dalle pagine del nostro scrittore, il quale rifiuta polemicamente ed esplicitamente la manzoniana fiducia nella provvidenza, non crede che ai buoni possa occorrere una qualsivoglia ricompensa su questa terra, esclude cioè che si possa trarre un qualche ammaestramento dalla vita e nega infine ogni altra realtà fuorché il dolore, attraverso cui l'uomo si pone in comunione con la natura e quindi con il Creatore. Il sentimento è dunque l'unica base di questa religiosità: si comprende la vita, si conoscono gli uomini solo quando si lascia parlare il cuore, superando le complicazioni dell'intelletto; il sapere, la scienza altro non fanno che fuorviarci dal retto intendimento delle semplici, eterne verità che il cuore intuisce con un atto di umiltà dolorosa. L'arida ragione avvalora i calcoli del buon senso utilitario: da questa convinzione era mossa la costante, vivace polemica demarchiana contro la società borghese del suo tempo, nella quale egli vedeva ogni rapporto umano ridursi alle dimensioni di una bassa con-

tesa per il proprio immediato tornaconto e il denaro assommare in sé ogni potenza.

Il più immediato obiettivo del fervore polemico di questo ultimo rappresentante della grande tradizione di scrittori-moralisti lombardi era costituito dal positivismo scientista, in tutte le sue manifestazioni e conseguenze: dallo zolismo, in campo letterario, al radicalismo e al socialismo, in campo politico. Nelle novelle, e soprattutto nel romanzo *Il cappello del prete*, Büchner, Moleschott, Comte sono esplicitamente posti sotto accusa, con una serie di attacchi tanto violenti quanto scarsamente argomentati, nei quali l'aspra durezza del linguaggio vuole appunto celare la sostanziale incapacità di padroneggiare argomenti e situazioni troppo lontani dalla sensibilità e dalla formazione intellettuale dello scrittore. Tuttavia, proprio da questa polemica traeva stimolo la parallela e ben più felice battaglia contro l'opposto « materialismo » dei ceti abbienti e contro l'inerzia della cultura e della religiosità tradizionali, da cui erano avvalorate le ragioni di chi propugnava la necessità di rivolgimenti radicali. Su questo terreno, tanto più prossimo alla sua concreta esperienza di vita, nascono alcune fra le più felici creazioni di colui che non del tutto scherzosamente fu appellato un « codino rivoluzionario »: si vedano i vigorosi ritratti di don Cirillo (ne *Il cappello del prete*) e di don Giosué (accennato nel *Pianelli* e ampiamente sviluppato in *Arabella*), preti faccendieri e usurai, o quello del politicante vescovo di San Zeno, preoccupato degli scandali assai più che dell'ingiustizia (in *Giacomo l'idealista*); e la bonaria ma pungente satira dell'inutile umanesimo del conte Magnenzio e dell'altrettanto inutile beghinismo delle dame di Buttinigo (ancora in *Giacomo*); e infine l'ardore di denuncia sociale di molti racconti, da *Un povero cane* a *Nei boschi* al meritatamente celebre *Carliseppe della Coronata*, dove gli accenti elegiaci prendono corpo su un'intenzione sin troppo esplicitamente polemica (1).

Nelle novelle e nei primi romanzi, sino al momento di alto equi-

(1) In un articolo scritto in occasione della morte di Attilio De Marchi, fratello del narratore, Filippo Meda si fece interprete delle riserve del mondo cattolico di fronte allo scarso rispetto mostrato da Emilio De Marchi per gli uomini e cose di chiesa; nel contempo, egli si sforzò di ridurre le inquietudini morali e religiose a una questione di temperamento e di stile letterario, che non toccava l'ortodossia dello scrittore: « È noto del resto che Attilio De Marchi visse sempre sinceramente fedele alla religione dei suoi padri; per questo lato anzi egli fu migliore del fratello Emilio, ai romanzi del quale dal punto di vista religioso non sarebbe ingiustificata qualche censura: la penna di Emilio corre infatti talvolta (...) oltre i limiti del rispetto dovuto alle cose e alle persone sacre, e le sue immagini, le sue espressioni, senza essere mai propriamente tali che un credente le possa condannare come offensive alla fede, sono spesso di un genere che i profani trovano di loro gusto. È questo un difetto che ebbe la sua origine prima nell'indole, poi nell'educazione dello scrittore; indole che lo portava a ricercare nei fatti e nelle persone il lato aperto all'arguzia più fine, educazione che non l'aveva abituato a considerare la fede sotto quella luce che, a chi la professa tutta, s'impone e che non gli aveva forse insegnato abbastanza, come la religione debba tenere nella mente e nel cuore dei suoi figli quell'altezza che ci tiene la madre, di cui nessuno che l'ami oserebbe colorire e tanto meno esagerare le debolezze ». Filippo Meda, *I due De Marchi* (*Emilio*: 1851-1901 - *Attilio*: 1855-1915), « Vita e pensiero », a. II, vol. III, fasc. I, 20 gennaio 1916, pp. 191-203.

librio rappresentato dal *Pianelli*, questi motivi sono sostenuti da una positiva fiducia nella modesta umanità, nella semplice gente intellettualmente poco dotata ma ben capace di resistere ai sordidi suggerimenti dell'egoismo, proprio perché cosciente dell'inevitabilità di un doloroso destino, che va accettato in silenzio, senza indugi sentimentali, onde risparmiare ogni energia per far fronte alle continue prove dell'esistenza. Da questa ispirazione traggono vita, a tacere del romanzo maggiore, almeno due altri piccoli capolavori, le novelle *Paesaggio alpestre* e *Ragazzi*; ma in seguito il nostro scrittore deprime sempre più la rappresentazione della realtà sociale, vedendo in essa solo un accumularsi di egoistiche durezze, accentuando con sempre minor cordialità i tratti ironici nella raffigurazione degli umili e affidando ad alcune anime elette il compito di soffrire per tutti gli errori del mondo. Ma agli occhi di Arabella come di Giacomo Lanzavecchia, di Ferruccio come di Celestina, la coscienza del dovere compiuto non rappresenta più un sufficiente compenso per accettare serenamente ogni rinuncia e sacrificio: il contrasto, già percepibile nel *Pianelli*, tra un'etica consolatoria e edificante e un'etica operativa e combattiva si fa ora drammaticamente insanabile: De Marchi sente che anche lo spirito di santità può essere una forma di inerzia morale, e non nega ai suoi personaggi una volontà di ribellione, un'ansia di felicità terrena che imprimono un fremito nuovo alla pagina e ispirano alcuni episodi fra i più alti concepiti dallo scrittore lombardo: l'abbraccio di Arabella e Ferruccio, la fuga di Celestina e il suo ricongiungimento con Giacomo.

Ma proprio quando più vigorosamente afferma questa esigenza di una moralità nuova, il De Marchi si spaventa e si smarrisce; incapace di superare l'ambito dei tradizionali dilemmi etici (egoismo-altruismo, umiltà-superbia, onestà-disonore), egli non sa né può configurare concretamente le sue più avanzate intuizioni, ed anzi se ne ritrae e chiama la morte, la morte « buona » e « sincera », a risolvere le dolorose contraddizioni in cui egli stesso coi suoi personaggi si dibatte. Negli ultimi romanzi c'è una vera, febbrile e struggente ansia di morte, quasi il narratore presentisse l'ormai prossima fine; e certo il progressivo spegnersi delle energie vitali gli fu reso più doloroso dall'intima consapevolezza di avere per sempre perduto la pugnace animosità onde era stato sorretto nella sua vita di scrittore altamente fiducioso nei valori educativi e morali delle lettere. La crisi da lungo tempo presagita era infine giunta, sconvolgendo profondamente l'intera vita nazionale; i tragici avvenimenti di fine secolo, i tumulti milanesi del '98 gli parvero la definitiva conferma della inanità della letteratura di fronte al compito di rinnovamento civile del nostro popolo che le aveva affidato: così egli dedicò gran parte delle sue estreme forze a un'opera extraletteraria, fondando e redigendo un periodico di apostolato sociale, *La buona parola*, e appartandosi sempre più dal mondo dell'arte, nel quale d'altro canto la stagione del realismo volgeva ormai al tramonto, incalzata dappresso dal dannunzianesimo e dal pascolismo trionfanti; sinché la morte lo colse, all'alba del nuovo secolo e della nuova era, politica, civile e letteraria che con esso si apriva all'Italia.

VITTORIO SPINAZZOLA

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

T. G. Griffith. — *Avventure linguistiche del Cinquecento.* — Firenze, Le Monnier, 1961 (Biblioteca del Saggiatore, diretta da B. Migliorini, 15), pp. VI-96.

Avventure linguistiche del Cinquecento è un bel titolo, e se anche nella sua vaghezza fa pensare a più o altro che quel che il volumetto contiene, poco male. « Questo volumetto tratta delle avventure linguistiche di un dottore, di un prete e di un segretario politico. Il prete era cattolico, il segretario era protestante, e sembra che il dottore fosse cattolico quando si trovava in Italia e protestante quando era nel Galles. Ma tutti e tre ebbero in comune una predilezione per gli studi linguistici, e tutti e tre si servirono nelle loro opere della cultura che avevano acquisito durante i loro lunghi soggiorni in Italia. Il dottore scrisse in latino un trattato sulla pronuncia italiana che merita un posto nella storia della fonetica. Il prete studiò le grammatiche italiane del Cinquecento al fine di scrivere in gallese una grammatica cimbrica, e così facendo portò dall'Italia nel suo paese lo stile ciceroniano che aveva trovato a Roma e a Milano. Il segretario politico acquistò fama, non solo come primo scrittore machiavellico in inglese, ma anche come autore della prima grammatica italiana e del primo vocabolario italiano-inglese pubblicati in Gran Bretagna ». Questo passo della Premessa, con cui il volumetto si apre, è qui citato per disteso non tanto e non solo per il suo valore informativo, ma perché esempio di una grazia di stile che non è comune nei prodotti a stampa dei nostri studi e che è tanto più attraente e pregevole in un libro scritto in italiano da uno che italiano non è. Il Griffith è bene esperto di lingua italiana, e anche è bene esperto di letteratura e storia cinquecentesca, come prova un suo saggio sul Bandello, per cui cfr. *Giorn.* **133**, 444-7.

Il più noto, o meno ignoto, dei tre italianisti gallesi studiati dal Griffith, è il segretario politico William Thomas, autore di varie opere. Fra queste importano qui le *Principal Rules of the Italian Grammar with a Dictionarie for the better understandynge of Boccace, Petrarcha and Dante*, Londra, 1550. L'opera ha carattere elementare ed è per se stessa, indipendentemente cioè dall'uso che poté avere e che certo ebbe (una seconda edizione apparve a Londra, per altro stampatore, nel 1562), di nessuna importanza. Le fonti dichiarate

sono, come era da attendersi, l'Acarisio e l'Alunno. La fedeltà del Thomas a queste fonti risulta dallo studio del Griffith esaurientemente dimostrata. Più si vorrebbe sapere su quei punti in cui di quando in quando il Thomas si distacca dalle sue fonti. Comunque, l'importanza storica dell'opera è tutta nella breve lettera dedicatoria, inviata da Padova il 3 febbraio 1548 a un amico allora residente a Venezia. Nel 1548, stando a Padova, nella Padova che era stata di Bembo († 1547) ed era di Speroni, il Thomas poteva ben sapere che la lingua italiana era cresciuta e cresceva terza accanto alle due lingue classiche, e che anche a prescindere dagli scrittori contemporanei, « whereof there bee many woorthie », non era più possibile trovare parte di scienza, o di degne storie, o di eloquenza, o di bella poesia, che non fosse stata espressa in lingua italiana. Sicché, concludeva il Thomas, se gli Italiani continueranno per altri dieci anni a usare la stessa diligenza che hanno usato negli ultimi dieci, sicuramente la loro lingua diventerà copiosa quanto ogni altra al mondo. L'elogio con preterizione degli scrittori contemporanei, e l'insistenza finale sugli ultimi dieci anni e sui prossimi dieci dimostrano quel che dal titolo del libro, dove l'accento è sulle Tre Corone, non appare, che cioè il Thomas, benché straniero, viveva e scriveva in pieno accordo con la orgogliosa e fiduciosa pienezza cui si ispirava, dopo per l'appunto il 1540, la vittoriosa letteratura italiana, maestra in Europa.

Come dalle altre sue opere risulta, e dalla stessa sua vita tragicamente conclusa nel 1554, il protestante e politico Thomas non era un « italianate » senza spina dorsale, che servisse alla moda. Serviva al suo paese, all'Inghilterra, fedele anche e proprio in quel suo libro di grammatica italiana alla sua lingua e letteratura. Nella stessa, pur così breve, lettera dedicatoria, l'elogio che si è visto dell'Italia lascia spazio per il ricordo del padre Chaucer: « example of Boetius the worthie Romaine whose booke of compforte in Philosophie our father Chaucer hath translated ». Non è probabilmente casuale che in quello stesso anno uscisse il volgarizzamento boeziano del Domenichi, e subito dopo, in concorrenza con esso, anche a Firenze, i due volgarizzamenti del Varchi e del Bartoli. È un segno dei tempi. Ma è pur probabile che nel generale ritorno al grande libro che due secoli innanzi aveva ispirato Dante e Chaucer, l'inglese Thomas venisse a trovarsi intimamente più vicino ad esso libro di quanto fossero i suoi contemporanei italiani.

Come nel 1548-49 il Thomas, così nel 1569 era a Padova un altro inglese e gallese, Siôn Dafydd Rhys (Joannes Davides Rhoesus), e ivi pubblicava per i tipi dello stampatore Lorenzo Pasquati un *Perutilis exteris nationibus de italica pronunciatione et orthographia libellus*. Imbattutosi in questo raro libretto durante la composizione della sua *Storia della grammatica italiana*, il Trabalza se ne entusiasmò. Non a torto: non esiste altro libro simile né equivalente in tutto il Cinquecento italiano. Il Griffith nel suo studio ha approfondito di parecchio lo scavo fatto su questo punto dal Trabalza, ma da buon inglese e gallese ha temuto, discorrendo di un suo compatriota, di sembrare parziale, e si è pertanto sforzato di mantenere entro misurati e stretti confini il suo apprezzamento e di mettere in piena

luce i debiti che il Rhys ebbe o poté avere con i suoi predecessori italiani. Moralmente, la posizione critica del Griffith è inappuntabile, ma storicamente ritengo che essa debba subire una risoluta se anche lieve rettifica. Insomma, a un recensore italiano tocca fare qui la parte dell'*advocatus diaboli*. Il Rhys era un medico, laureatosi a Siena. Aveva buona cultura umanistica e a Pistoia sembra che fosse per qualche tempo pubblico insegnante, maestro cioè di latino, e si ha notizia di una sua grammatica latina, un *De structura latini sermonis* « florentino sermone conscriptum et Venetiis impressum », che gioverebbe ritrovare. Ma con tutto ciò non era propriamente un umanista: era uno scienziato con un forte, eccezionale interesse per le lingue, e per le lingue parlate in ispecie. Vecchio, « fere septuagenarius », per dimostrare quanto la sua lingua, il gallese, fosse pregnante e feconda, quanto fosse capace di esprimere con propri vocaboli qualunque arte o scienza, come cioè non fosse inferiore « Arabicae, Graecae, et Romanae copiae » (dove è superfluo sottolineare quell'*Arabicae*), si proponeva di scrivere in gallese e pubblicare un *Metaphysices compendium*. Non posso per parte mia, ignorando la lingua gallese, dolermi troppo che il Rhys non pubblicasse questo compendio, che del resto sembra fosse un compendio del testo aristotelico, ma la curiosità resta di quale mai potesse essere la metafisica di un medico che del suo straordinario contemporaneo e conterraneo John Dee, caro al nostro Firpo, scriveva il seguente elogio: « vir certe ornatissimus et doctissimus et omnium hac nostra aetate tum Philosophorum tum Mathematicorum facile princeps, Monadis illius Hieroglyphicae et Propaedeumatum Aphoristicorum de praestantioribus quibusdam Naturae virtutibus aliorumque non paucorum operum insignium author eximius, vir praeterea ob tam multam experientiam, frequenti sua in tot transmarinas regiones peregrinatione comparatam, rerum quam plurimarum et abditarum peritissimus ». In questo elogio il vecchio Rhys vagheggiava probabilmente anche qualcosa di suo. Era stato lui pure in giovinezza uomo di larga esperienza, in regioni transmarine. Poteva giustificare la sua buona conoscenza del greco moderno « ut qui millies Graecos ipsos audierim... non solum Venetiis sed et in Craeta et Cypro dum inter illos quotidie versarer ». Ma l'Italia restava alta su tutto nella memoria: l'Italia « cui ego florentissimae regioni, meae eruditionis (si qua tandem est) apicem acceptum fero ». All'Italia e alla lingua italiana, « pulcherrimae quidem et omnium vulgarium linguarum (meo iudicio) proculdubio reginae », egli tornava col pensiero insistentemente anche nell'ultima sua opera, da cui ho tratto i passi fin qui citati: *Cambrobritannicae Cymbraecaeve Linguae institutiones et rudimenta*, Londra, 1592 (ma la dedicatoria è del luglio 1590, e questo, per quanto attiene all'autore e alla sua opera, deve considerarsi il termine *ante quem*). Nonostante l'ampio divario cronologico, i rapporti fra questa senile grammatica e poetica gallese e l'opera giovanile sulla pronuncia e ortografia italiana, sono strettissimi. Il Griffith avrebbe fatto bene a tenerne maggior conto nel suo studio. Non si tratta solo di particolari notizie, per quanto sapide: come, a principio del libro, la richiesta fatta all'autore e da lui soddisfatta di tradurre in gallese quella « lepidissimam epistolam ab Alberto Lolio italice conscrip-

tam, quae rusticam vitam urbanae plurimis argumentis componens, imo rationibus longe solidissimis praeponens, feracissimum authoris ingenium mira dictionis iucundate indicasset », che certo è un bel segno della fortuna, fino a limiti geograficamente estremi, fino al castello feudale sul mare d'Irlanda, di testi italiani cinquecenteschi minori, come la *Lettera in laude della villa* del Lollio; o, in fine del libro, il curiosissimo saggio di ternario italiano a bisticcio di rime interne, di cui non pare che il Rhys conoscesse l'autore, ma che a ragione giudicava non troppo antico (« pauca haec Circes carmina, quae mihi fortuito contingerunt, nec adeo, ut opinor, antiqua, ad Ulixem, ut fingitur, conscripta et italice versa ») e che altro non è che la decima delle *Pistole* di Luca Pulci: riesumazione questa singolare e significativa, quando l'antico artificio delle rime interne, condannato dal Bembo, rifaceva capolino in Italia, nel clima congeniale della poesia barocca, in attesa di poter servire agli esperimenti grotteschi di Ludovico Leporeo. Ma questi e altri sono elementi marginali. Il rapporto, sostanziale, fra le due opere del Rhys, è nella seconda dichiarato dall'autore stesso: « Itali, praesertim Hetrusci, tum vernacule tum latine loquentes, omnium optime hoc cymraecum, apertum et clarum, A proferunt. Quod olim a nobis in libello quem de linguae italicae pronunciatione et orthographia amicorum rogatu Patavii edidimus, observatum est. Unde siqua ad praesens institutum pertinere videbuntur (quum et haec et illa nostra sunt), huc fere ad verbum transferre non pigebit ». Ma quel che importa notare non è tanto la ripresa nella seconda e senile opera di elementi, e più, dello stesso metodo di analisi e discussione fonetica già seguito nella prima, quanto la preesistenza in questa prima opera di un atteggiamento proprio e fondamentale di fronte alla lingua che solo la seconda e tarda opera pienamente sviluppa e dichiara. Il *De italica pronuntiatione et orthographia* del Rhys è un trattato di fonetica comparata della lingua italiana e delle altre principali lingue europee. Benché composto con uno scopo pratico e vantato nel titolo come « perutilis exteris nationibus », e apparso a stampa in un grande centro universitario come Padova in un periodo ancora di gran voga per l'italianismo internazionale, è dubbio che il trattato abbia avuto grande fortuna: non risulta che sia stato mai ristampato. E si spiega benissimo perché. Quell'interesse esclusivo e scientificamente imparziale per la lingua parlata, per tutte le lingue parlate, che rende il trattato così affascinante per noi, oggi, non poteva appagare, doveva anzi respingere i lettori del tardo Cinquecento che avevano altri interessi. Nella loro assoluta maggioranza quei lettori miravano a due cose: a saper parlare un po' d'italiano, e per questo le sottili distinzioni del Rhys erano eccessive, e a saper leggere e gustare la letteratura, la retorica tipica degli italiani, e per questo il trattato del Rhys era affatto insufficiente. Il Rhys certo era letterariamente bene educato, ma non faceva alcuno sfoggio della sua informazione: anzi, come risulta dagli esempi, la escludeva e sottintendeva, mirando rigorosamente alla lingua dei parlanti. Qualche rara volta egli tiene conto dell'uso poetico, come ad es. a c. 20 per *feruta* e a c. 29 per *vedello*, e che fosse buon lettore di testi non contemporanei dimostra il commento a c. 28 su *esso*: « Quanquam vetustiores Hetrusci non adeo

hoc observarunt, pro *esso epso* dicentes, quemadmodum adhuc videre licet in vetuste impressis libris, potissimum florentinis. ». Ma, se ho letto bene, non appare nel suo trattato alcun esplicito ricordo di scrittore italiano, e una sola citazione poetica implicita a c. 28: « veggo il meglio et al peggior m'appiglio », cioè Petr. CCLXIV, 136.

Questa neutralità letteraria spiega l'assoluta libertà, eccezionale allora, di cui il Rhys si avvale, allegando nel suo trattato suoni e forme di altre lingue moderne, senza riserva sulla dignità o indegnità letteraria di esse lingue. Ma onde viene tale neutralità? Credo che essa venga dal fatto che il Rhys era un gallese. Egli non era un gallese per il solo accidente della nascita e della provenienza, come, ad es. William Thomas, che, come s'è visto, mettendo insieme una grammatica italiana, non poteva fare a meno di ricordarsi di Chaucer, padre suo e dei suoi migliori, e che insomma serviva all'Inghilterra come a sua patria, e mirava a un risorgimento, sull'esempio italiano, della tradizione letteraria inglese. Il Rhys era già al tempo del *De italica pronuntiatione* un nazionalista gallese, preoccupato di salvaguardare e sostenere la sua propria tradizione linguistica. Esponendo la fonetica italiana, egli teneva a riscontro le seguenti lingue: spagnolo e portoghese, francese, tedesco, polacco, inglese e, *last but not least*, la lingua degli antichi Britanni, « quos hodie et Vallos et Cambros vocant ». Benché la maggior familiarità dell'autore con la lingua inglese, anche nelle sue varietà dialettali, risulti per tutto evidente, in nessun punto, se ho ben visto, l'inglese è dato come lingua propria. Ma tre volte almeno (19^{v}, 34^{v}, 38^{v}) i Gallesi, in contrasto con gli Angli, sono detti semplicemente *nostrates*, e l'unica digressione personale su argomento non italiano è in tutta l'opera l'entusiastico ricordo dei due contemporanei e compatrioti Morys Clynnog e Gruffydd Robert, entrambi esuli in Italia, restauratori e propugnatori della lingua gallese. Sarebbe assurdo identificare la posizione del Rhys nel 1569, in Italia, con quella che egli assunse nel 1590-92, nel suo paese, pubblicando le *Institutiones et rudimenta* della sua lingua, ma la sua fedeltà a questa lingua già nel 1569 mi pare documentata al di là di ogni dubbio. Ora la fedeltà a una lingua provinciale, cui mancasse il decisivo appoggio della indipendenza politica, poteva sì risolversi, come nel caso dell'esule sacerdote cattolico Gruffyd Robert, autore di una grammatica gallese cominciata a pubblicarsi a Milano nel 1567, in un disperato tentativo di *Deffence et Illustration* di stampo umanistico, ma doveva consentire a un uomo come il Rhys, più libero e spregiudicato e probabilmente di più vivo ingegno, di fermare la sua attenzione e il suo gusto su quel che di una lingua, di ogni lingua, è il carattere proprio, di comunicazione naturale e immediata, indipendentemente dall'ampiezza di dominio della lingua stessa e dalla sua cristallizzazione letteraria. Era, ben s'intende, un modo di considerare la lingua affatto estraneo alla tradizione umanistica italiana. Non conosco la grammatica gallese del Robert, che è scritta in gallese, se non per quanto dice il Griffith in questo libro. Mi sembra che la dipendenza del Robert da modelli italiani, già nella struttura dialogica dell'opera sua, risulti accertata. Diversa affatto è la struttura della grammatica gallese del Rhys. Di questa, per quanto è del contenuto proprio, non posso naturalmente fare giu-

dizio, né discutere il giudizio piuttosto negativo, che il Griffith f proprio, di un moderno studioso gallese che ne ha trattato di proposito. Ma quanto all'impostazione linguistica generale, alla trattazione cioè di una lingua provinciale in un quadro linguistico europeo e nella lingua della cultura europea, non sono certo disposto a sottoscrivere quel giudizio negativo. I grammatici latini e le precedenti opere gallesi non entrano qui in conto. Si tratta di far paragone dell'opera del Rhys con gli studi linguistici europei del tardo Cinquecento. E si tratta di riportare l'opera stessa all'emergenza, in quella età, di un'Europa diversamente articolata da quella che aveva avuto per suo centro l'Italia del Rinascimento. È una questione che non può non interessare qualunque studioso di cose italiane, qualunque lettore del *Torrismondo* di Tasso.

Quando e perché il Rhys dall'Italia tornasse in patria, non sappiamo. In Italia egli era certo legato a un ambiente di esuli ivi per causa di religione. L'ipotesi del Griffith che egli « sia stato semplicemente conformista (cattolico in Italia e protestante nel Galles) » è possibile, ma non probabile. Certo, come medico, egli non sarà stato religiosamente compromesso come quei suoi patroni e amici esuli, che erano o nobili d'alto rango o preti. Ma l'argomento desunto dal titolo delle sue *Institutiones et rudimenta* che nell'ed. del 1592 son date come « ad intelligenda Biblia Sacra nuper in Cambrobrytannicum sermonem et caste et eleganter versa, non minus necessaria quam utilia », utili cioè a leggere una versione protestante della Bibbia, non può essere accettato senza riserve, perché nulla prova che il titolo dell'edizione sia originale dell'autore e non piuttosto di chi curò la stampa. Nel testo del Rhys, a giudicare dalla lettera dedicatoria, trovo confermati francamente i suoi rapporti giovanili con gli esuli, e non trovo parola che alluda alla Chiesa riformata d'Inghilterra. Credo che anche il « Domine, salva fac reginam » che appare nell'*explicit*, sia un'opportuna calcolata aggiunta editoriale. Di contro sta la precisa attestazione della vecchia biografia del Wood (« he died a Rom. Cath. as he lived »), biografia che se per il resto risulta esatta, non vedo perché debba essere senza buone ragioni respinta su questo punto importante. Anche attendibile mi pare e conseguente l'altra osservazione del Wood che il Rhys si ridusse a vivere in una zona isolata dove i suoi talenti erano come sepolti (ma dove una sua eventuale dissidenza religiosa era forse meno esposta). Che ci vivesse volentieri, come il Griffith dice, può essere, ma non erano tutti fiori, a giudicare dall'asprezza polemica con cui è scritta la lettera dedicatoria delle *Istitutiones*. E proprio questa asprezza e violenza oscura non mi sembra stile di conformista: « etiamsi diversae iam aetatis homo, non solum aegrotantium et rei familiaris cura, sed et sycophantarum, gnathonum et scurrilium quorundam sceleratissimorumque nebulonum et asinorum iniquissimis calumniis, impudentissimis mendaciis et perpetuis litibus sic implicer, ut libere respirare non possim ». Benedetto secolo in cui il latino si prestava a simili sfoghi di uomini che, anche in età provetta, restavano pronti a vendere cara la propria pelle.

È chiaro che durante il Cinquecento né il Rhys né il Robert, né Du Bellay in Francia né qualunque altro in qualunque parte d'Europa,

poteva discutere di lingua, della propria lingua, senza prima avere fatto i conti con l'Italia. L'idea stessa di accingersi a una tale discussione deve essere a priori considerata indizio di influsso italiano. La cosa è tanto più chiara quando si tratti di una discussione, come quella del Rhys, sulla lingua italiana. Difficile è per solito stabilire dove, come e quando l'influsso decisivo abbia avuto luogo. Per il Rhys la questione mi sembra sia stata risolta dal Griffith in modo brillante e definitivo. Si sapeva che egli si era laureato a Siena. Orbene il senese Orazio Lombardelli è autore di un libretto *Della pronunzia toscana,* uscito a Firenze nel 1568, un anno prima del *De italica pronunciatione* del Rhys. Inoltre lo stesso Lombardelli nello stesso anno 1568 pubblicò, anzi aveva pubblicato pochi mesi prima, certi suoi *Fioretti d'eleganza cavati da i romani autori,* dedicati allo stesso Sir Robert Peckham che è il dedicatario del *De italica pronunciatione* del Rhys. Più oltre non credo si possa, sulla base dei documenti noti, né occorra andare. Si può e si deve discutere, qualitativamente, sul rapporto fra il Rhys e il Lombardelli. Il Griffith ha giustamente riconosciuto che le opere dei due, sullo stesso argomento, sono diverse e in sostanza affatto indipendenti. Ma bisogna anche dir chiaro che esse non sono paragonabili per la semplice e buona ragione che in fatto di lingue, e di lingua italiana in ispecie, il Lombardelli con la sua non comune presunzione e con la sua più comune assai ma non perciò meno cospicua ignoranza, non arriva alla cintola del Rhys. Non dirò che l'opuscolo del Lombardelli non sia interessante. Credo di aver scritto altra volta in questo *Giornale,* e non posso che ripetere, che a distanza di quattro secoli tutta la documentazione superstite è interessante. Ma che sulla esposizione, la pronuncia e la composizione in lingua italiana il Lombardelli avesse, come afferma il Griffith, « delle opinioni ben precise », non direi. Nel suo opuscolo *Della pronunzia toscana,* il testo vero e proprio comincia a p. 13 e finisce a p. 31. Fino a p. 19 l'autore mena il can per l'aia. Le « regole ad aiutare e preparar la pronunzia » cominciano a p. 20. Sono 26 regole per lo più intese a correggere difetti di pronunzia non mai localizzati se non a volte generalmente in Toscana, o nella « maggior parte del volgaccio di alcun luogo », e non mai giustificati. Quel che il Lombardelli scrive di O e E aperte e chiuse (5ª regola), dei raddoppiamenti (6ª regola), delle coppie *vegghia* e *veglia* (10ª regola) o *conosco* e *cognosco* (14ª regola), dell'I prostetico (16ª regola), dimostra che neppure aveva letto e imparato quel che i suoi predecessori avevano scritto a tale proposito. Quei predecessori dei quali egli faceva in un sol fascio così insolente giudizio come si vede nella sua prefazione: salvo a scoprire in buon punto l'opera sulla lingua del Giambullari, apparsa fin dal 1551, e riconoscerla tanto esauriente e bella da convincersi, fortunatamente, a interrompere l'opera analoga che egli si era proposto di perpetrare. Del resto a provare e spiegare come il Lombardelli fosse un ingegnaccio, non un uomo d'ingegno, basta l'umanesimo infantile di quei *Fioretti d'eleganza* che egli dedicò al Peckham.

Fra i predecessori senesi del Lombardelli era il Tolomei, che il Griffith opportunamente ricorda. E col Tolomei ci ritroviamo, ben si intende, su tutt'altro piano. Ma è un piano su cui, per quanto è del Rhys, non hanno più luogo rapporti personali, di conversazione. Leg-

gendo il *Cesano* e le *Lettere* del Tolomei senza dubbio il Rhys potrà avere appreso qualcosa. Ma con ciò la localizzazione senese vien meno. Perché a stampa le questioni fonetiche di cui si era appassionato il Tolomei erano comuni ai filologi fiorentini della stessa età, cominciando dalla fondamentale premessa del fittizio Neri Dortelata al Ficino volgare edito nel 1544, e procedendo al trattato *De la lingua che si parla e scrive in Firenze* di Pierfrancesco Giambullari, che è del 1551. Che se poi dallo studio sincronico si passa a quello diacronico della lingua, né il Tolomei né i Senesi né i Fiorentini tutti insieme, se si eccettua l'ancora inedito Borghini, potevano reggere al paragone di Lodovico Castelvetro la cui *Giunta* alle *Prose* del Bembo apparve nel 1563. Insomma per questa parte di informazione scritta e stampata la ricerca dovrebbe essere allargata, specie tenendo conto del soggiorno del Rhys a Padova e Venezia. Ma i risultati della ricerca sarebbero, credo, sempre limitati a particolari riscontri. Non bisogna dimenticare che la controversia fonetica e ortografica cinquecentesca nasce in Italia col Trissino: nasce e si sviluppa inestricabile dalla questione della lingua su un terreno fondamentalmente letterario e retorico. Il Rhys, come ho già detto, stava su un terreno affatto diverso, e perciò l'opera sua non ha, né poteva avere per la sostanza, alcun riscontro in opera italiana del tempo. Già per un fruttuoso isolamento della ricerca fonetica è probabilmente essenziale la conoscenza di lingue diverse. Tale conoscenza, che il Rhys possedeva in grado eccezionale, mancava ai suoi predecessori e contemporanei, e ahimé, anche ai suoi successori italiani per un buon tratto.

Il *De italica pronunciatione et orthographia libellus*, che è un volumetto di 50 carte, andrebbe ristampato integralmente e criticamente. Molti testi si stampano e ristampano assai più fogliosi e di assai più lieve peso. Il Griffith in appendice al suo libro ha avuto la buona idea di ristampare per saggio alcune pagine (su E e O chiuse e aperte). A questo saggio e alle citazioni sparse nel corso del suo studio non ho da obbiettare che la presenza di alcuni errori di stampa è una eccessiva fedeltà, appena in qualche punto mitigata da un *sic*, all'edizione originale. Questo dei *sic*, sempre meglio me ne convinco, è una delle più sciagurate invenzioni della tecnica filologica. Ma quanto alla fedeltà, poiché la questione sorge molto spesso, mette conto una volta di più avvertire che oggi lavoriamo su fotografie, e non, salvo casi eccezionali, su edizioni diplomatiche. Gli errori di stampa dell'edizione originale vanno risolutamente corretti, e quando, com'è il caso presente, l'edizione originale ha un'*errata* in fine, bisogna tenerne conto; e le abbreviazioni ovvie devono essere risolte (*i*, non puntato per giunta, per *id est*, evidentemente non può stare in una ristampa).

Ritengo inoltre necessario che la eventuale ristampa di un testo come questo del Rhys, irto di citazioni in varie lingue, sia corredata da un sia pur breve commento a pie' di pagina. È augurabile che li Griffith, da buon gallese e da buon italianista, tenti l'avventura linguistica di una edizione critica del *De italica pronunciatione*.

C. Dionisotti.

Tutte le opere di PIETRO ARETINO. — *Lettere. Il primo e il secondo libro.* A cura di FRANCESCO FLORA, con note storiche di ALESSANDRO DEL VITA. — Milano, Mondadori, 1960, in-16°, pp. LXXIX-1246 (« I Classici Mondadori »).

Due illustri case editrici, Mondadori e Sansoni, avevano annunciato da tempo un'edizione di tutte le opere dell'Aretino, e un'edizione integrale delle più significative. Esce ora il primo volume dell'edizione mondadoriana, nella consueta elegantissima veste tipografica. Contiene una terza parte, o poco più, del copioso epistolario: che ne è la parte più interessante, per vari aspetti.

Apre il volume un'ampia introduzione del Flora. Occorre ricordare che la maggior parte di questo scritto era già nota agli studiosi e alle persone colte; perché riproduce, con poche varianti, le geniali pagine che molti di noi lessero quindici o vent'anni fa nella prima edizione (1941), o nella seconda (1945), della sua *Storia della letteratura italiana.* (Ho presente l'ediz. del 1945, vol. II, parte I, pp. 408-445). Quella fine e documentata analisi dell'arte scrittoria aretinesca è tuttora viva e valida; e ognuno la rileggerà con piacere e con profitto, notando alcuni ampliamenti e qualche aggiunta, (interamente nuove sono le prime due pagine, poi le pp. XIV-XVII, e le ultime due; sparsamente si notano parecchi ritocchi e alcune nuove osservazioni: specialmente nelle pp. XVIII-XXV).

Da quel capitolo della *Storia,* che recava un titolo suggestivo, *Aretino e il mestiere della parola,* ed era in realtà un vero e proprio saggio sull'Aretino, movevano le più modeste e più brevi pagine dell'introduzione al mio volume antologico: ARETINO e DONI, *Scritti scelti* (Torino, Utet, 1951); e non mi sembra opportuno ripetere qui quello che scrivevo dieci anni fa. E neppure mi sembra necessario ridire quello che già ho avuto occasione di esporre in questo *Giornale,* vol. 135 (1958), pp. 638-47, recensendo un libro di un egregio studioso dell'Aretino, Giuliano Innamorati. Non ho motivo di ritenere infondate le riserve che allora avanzai — temperando qualche « limitazione » forse troppo recisa che avevo proposto nel 1951 — a proposito della intelligenza critica dell'A. dinnanzi alla grande pittura cinquecentesca: riterrei infatti anche oggi che si debba parlare piuttosto di una pronta sensibilità artistica, che di una vera e propria intelligenza critica (sono due cose affini, senza dubbio; e la prima è il presupposto necessario della seconda; ma non si identificano l'una con l'altra). E neppure riesco a persuadermi che si possa riconoscere all'A. un intuito politico di prim'ordine, come già asserì e volle dimostrare il Del Vita (1), e come ora ripete il Flora, parlando di un « chiaro acume politico » e di « una penetrazione a volte geniale » dinnanzi agli accadimenti del proprio tempo (pp. XIV-XVI). Penso tuttora che sia più prudente e più rispondente al vero parlare di un « buon fiuto nel sa-

(1) Vedi specialmente: *L'Aretino. Le cause della sua potenza e della sua fortuna,* Arezzo, Casa del Vasari, 1939.

persi porre istintivamente dalla parte del più forte, nel sapersi voltare verso i potenti che gli sarebbero stati più larghi donatori e protettori munifici » (in questo *Giornale*, luogo citato, p. 640); insisterei, anzi, sulla metafora, forse poco elegante, del « fiuto », che mi pare si addica bene a quel pronto e instancabile e fortunato segugio del successo immediato e dei quattrini. Si può giungere anche ad ammettere che egli abbia dato prova, in alcuni casi, di un certo « istinto politico » nel prevedere il corso degli avvenimenti: come quando annunziò, si è detto, sul principio del 1527, quasi fosse davvero « di spirito profetico dotato », la *clades Urbis*, il sacco di Roma del maggio di quell'anno (1). Ed è da ammettere senz'altro che egli fu un maneggione abile e fortunato, e che rese anche qualche buon servizio di « propaganda » ai Signori Veneziani, per far più gradevole e agiata la sua dimora in quella città di cui elogiò i meriti con una girandola di immagini barocche nella celebre lettera ad Andrea Gritti (in questa edizione: I, 20) e altrove. Ma non mi sentirei di andare oltre codesto riconoscimento.

La critica aretinesca di questi ultimi decenni, a cominciare almeno dalle pagine del Croce (2) e dal dotto e autorevole studio di Lionello Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari* (3), ha offerto indubbiamente utili contributi ad una miglior conoscenza dell'uomo e delle sue alzate di ingegno, oltre che della sua arte; ha messo in rilievo la sua « insofferenza dei canoni d'arte », la rivolta contro il petrarchismo, e l'estrosa sua definizione della poesia (« un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze »); che il Flora giustamente riconduce nei loro limiti: « Ma la ribellione dell'A., più che un letterario e consapevole proposito, è il frutto del suo egoismo etico: è l'inosservanza delle leggi, non per un principio superiore in cui si crede, ma per un'obbedienza servile al proprio capriccio, elevato a categoria universale » (p. XXXIV).

Ma dopo che è inesorabilmente fallito ogni tentativo di riabilitare l'Aretino in sede morale, ci si guardi dal tentare una sua eccessiva riabilitazione, per dir così, in sede intellettuale. Uomo per molti aspetti spregevole e debolissimo pensatore, egli fu scrittore artista riccamente dotato. E la sua dovizia di ingegno artistico, di estro creativo, basta a spiegare per metà il suo successo; l'altra metà è dovuta alla sua brillante mondanità, sorretta anche da una non comune prestanza fisica (che pure conta qualche cosa nella vita, in ogni tempo), e alla sua estrema spregiudicatezza morale. In una più

---

(1) A questo proposito, ci si richiama, com'è noto, allo studio del Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888. Ma perché il Del Vita, esperto conoscitore di cose aretinesche, non ci ha detto, in una delle sue note alle lettere che accennano al sacco di Roma, su quali documenti si possa fondare l'asserzione che l'A. abbia propriamente preveduto la *clades Urbis*? Il frammento del *Pronostico* del 1527 pubblicato dal Luzio (op. cit., pp. 8-9) reca soltanto un vago accenno, in linguaggio prebarocco usato per gioco e per satira: « L'aere sarà molto disposto a corrompersi per la fetida materia dei piedi e fiato de todeschi tracannanti in vino italico ».

(2) In: *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933 (vedi specialmente pp. 251-63, 319-24).

(3) In: *Pretesti di critica*, Milano, Hoepli, 1929.

approfondita analisi della sua arte scrittoria singolarissima, del suo stile e del tessuto linguistico della sua prosa (i suoi versi hanno un mero valore documentario per la storia del costume, o, per meglio dire, del malcostume cinquecentesco), può fare ancora utili prove l'acume dei critici e dei filologi: coerentemente all'indirizzo che oggi prevale, non senza valide ragioni storiche, nei nostri studi universitari di lettere. Ebbe senza dubbio l'A. un suo stile inconfondibile, più sorvegliato di quel che si è spesso creduto; e ne ha dato un breve ma acuto profilo alcuni anni fa, in uno studio ben noto, pubblicato in questo *Giornale*, Cesare Segre (1).

* * *

Non meno interessanti della introduzione sono, nel volume mondadoriano, le pagine che il Flora dedica al problema del testo delle *Lettere*; che, semplicissimo per il *Libro secondo*, è invece alquanto più complicato per il *Libro primo*. Per il secondo libro, il Nicolini, nella sua edizione laterziana del 1916, fu costretto a valersi di un esemplare mutilo di una ristampa del 1547, senza luogo e senza il nome dello stampatore; non avendo potuto rintracciare alcun volume dell'edizione originale Marcolini del 1542. Per il foglio di stampa mancante nell'esemplare di cui egli si servì, il Nicolini dovette ricorrere all'edizione parigina del 1609. Il Flora ha avuto la fortuna e il merito di rintracciare due esemplari della stampa originale Marcoliniana, nella biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna e nella biblioteca Universitaria di Padova; ed ha preso come base il testo dell'esemplare bolognese, che presenta qualche differenza in confronto all'altro (e il Flora ce ne dà notizia). Forse sarebbe stato utile un elenco delle varianti fra il testo dell'edizione originale e quello della ristampa di cui si valse il Nicolini. Da qualche assaggio che ho compiuto sparsamente in alcune lettere di particolare interesse, mi risulterebbe che codeste varianti sono assai scarse ed esigue; e perciò la loro registrazione non sarebbe stata né troppo ingombrante né troppo laboriosa (2).

Per il *Libro primo*, la situazione è alquanto più complicata. Il Nicolini, nella sua edizione laterziana del 1913, credette opportuno riprodurre il testo della prima edizione voluta dall'autore, cioè della Marcoliniana pubblicata nel gennaio del 1538 (M^1); pur giovandosi della Marcoliniana terza (M^3), che è del 1542, per correggere alcuni errori evidenti di M^1; registrò a pié di pagina le varianti di pensiero e le aggiunte di M^3; e in qualche caso, dove ritenne che fossero effettivamente « varianti di autore », le accolse nel suo testo, dando

---

(1) *Edonismo linguistico nel '500*: nel vol. 130, 1953, pp. 164-67.

(2) Mancando codesto elenco, un lettore scrupoloso potrebbe essere indotto ad assumere come varianti (trattandosi di uno scrittore così estroso ed eccentrico come fu l'Aretino) qualche svista tipografica dell'una o dell'altra edizione, purtroppo inevitabile anche in stampe accurate come sono la laterziana e la mondadoriana. Per es.: a pag. 569 dell'edizione del Flora, l. 6 dal fondo, si legge: *rossare*, dove il Nicolini ha: *rossore*; e a pag. 641, l. 14 dal fondo, si legge: *tessutela*, dove il Nicolini ha: *tessutala*. È abbastanza probabile che si tratti di due banali refusi tipografici; ma si può proprio esserne certi, almeno nel primo caso?

di ciò notizia al lettore. Il Flora adotta invece risolutamente il criterio di riprodurre il testo « che rappresenta l'ultima volontà dell'autore », cioè quello di M^3; ma registra in nota le varianti di pensiero e di lessico di M^1; e quelle, assai rare, della Marcoliniana seconda (M^2: settembre 1538); e corregge gli errori evidenti di M^3 col sussidio di M^1.

Ho esposto qualche mia osservazione sui criteri che si possono seguire nella riproduzione degli scritti epistolari che ci sono pervenuti manoscritti o a stampa, in questo *Giornale*, vol. **138**, pp. 135-37. Ma qui siamo dinnanzi a un caso diverso da quello a cui mi riferivo in quel luogo. Qui non si tratta di due redazioni manoscritte della stessa lettera, l'una e l'altra dovute all'autore: l'originale e una copia rielaborata (1); e neppure dell'originale e di una stampa curata dall'autore, o almeno da lui predisposta. Qui siamo dinnanzi a due stampe (non tenendo conto di M^2, che pochissimo differisce da M^1) pubblicate vivendo l'autore e da lui volute. Abbiamo dunque due testi decisamente letterari, apprestati per la stampa; di cui neppure il primo può essere assunto come testimonianza immediata del pensiero e del sentimento dell'autore. In tal caso, mi sembra evidente che sia preferibile riprodurre il testo « definitivo », come ha fatto il Flora. Vero è che bisognerebbe, ove fosse possibile, accertare fino a che punto il testo « definitivo » rappresenta effettivamente l'ultima volontà dell'autore. Purtroppo, ben sapendo con quanta disinvoltura (chiamiamola così!) lavoravano quei letterati di mestiere del medio '500 (tra i quali era il Dolce, che, come pare, « curò » la M^3), si può supporre con buon fondamento che non poche varianti del testo definitivo, non solo fonetiche e grafiche, ma anche di lessico (se non proprio di pensiero), e qualche soppressione, siano dovute al curatore, e fors'anche allo stampatore; e non all'autore. Sicché, se la prima edizione risultasse vigilata direttamente dall'autore, e le successive da lui affidate a un curatore, potrebbe forse sembrare preferibile attenersi al testo della prima edizione, sicuramente genuina, registrando le varianti delle edizioni successive, fino all'ultima fatta vivendo l'autore e da lui approvata. Ma nel caso delle *Lettere* aretinesche del libro primo, anche la prima stampa fu affidata alle infide cure di Nicolò Franco e alla fretta del Marcolini (cfr. quel che ci dice il Nicolini, vol. cit., pp. 404-407); e perciò rimane confermata l'opportunità di attenersi al testo di M^3 (2).

Qualche osservazione è da fare intorno alla cronologia delle lettere. È ovvio che sulla esattezzza delle date degli scritti epistolari aretineschi messi a stampa dall'autore stesso sono da fare molte riserve; anche perché parecchi non furono stesi effettivamente per

(1) Degli originali delle lettere aretinesche non è stata fatta ancora una ricerca metodica e accurata.

(2) Al più si potrebbe osservare che la scarsa cultura del Franco e la fretta del Marcolini (fonte di storpiature fonetiche e grafiche, di grosse negligenze nell'interpunzione e di madornali errori tipografici, in parte tuttavia corretti in un *errata-corrige*) erano meno insidiose per la genuinità del testo che la presunzione e la spregiudicatezza di Lodovico Dolce, uomo non privo di ingegno e di cultura.

essere spediti, ma elaborati appositamente in vista della stampa: e in tal caso le date erano del tutto fittizie. Ma v'è un fatto assai singolare, che già il Nicolini ed ora il Flora hanno denunciato. V'è un gruppo di lettere che hanno datazione diversa in M^2 e in M^3. Si tratta di 18 lettere fra le 25 che, aggiunte in M^2, passarono poi in M^3. Il Dolce, con stolto e incredibile arbitrio, mutò le date di tutte codeste lettere, riportandole indietro di alcuni mesi, al dicembre del 1537, perché la prima del *Libro secondo*, che si stampava in quello stesso anno 1542, era del 29 dicembre '37, e le immediatamente successive dei primi di gennaio del '38. Come già notò il Nicolini (*Nota* al *Libro primo*, p. 429) il Dolce fece, in tal modo, fare all'Aretino « la balorda figura di congratularsi con Paolo III, Carlo V e Francesco I del convegno di Nizza, cinque mesi prima che questo avesse luogo » (maggio-giugno 1538).

Il Flora, nella *Nota* (p. 976) registra le date esatte, o almeno probabili, di codeste lettere, quali appaiono in M^2, e successivamente aggiunge: « Così, mi sembra che le date delle 18 lettere passate da M^2 in M^3 spostandole dal 1538 al 1537 (vedi Nicolini, op. cit., p. 429). debbano essere per lo meno cancellate » (p. 979). Giustissima l'osservazione che tali date inaccettabili potrebbero essere anche semplicemente cancellate, invece che sostituite con quelle di M^2, che sono pur esse infide. Ma conservarle in calce al testo come sono in M^3 non era ammissibile; e tanto meno conservarle per le prime 16 lettere (nn. 317-32) e non per le ultime due (nn. 333-34), che, a differenza delle altre, hanno riavuto in questa edizione le date che recavano in M^2. Comunque, sarebbe stato opportuno che il Del Vita, abitualmente così accurato nelle sue note illustrative alle lettere, avesse ivi avvertito il lettore che le date delle lettere 317-32 (e specialmente di quelle indirizzate a Carlo V, Francesco I, Paolo III: nn. 318-20), quali appaiono in M^3, sono sicuramente inaccettabili (1).

* * *

Sulle note del Flora alle singole lettere, che concernono la lezione del testo e la dichiarazione, ho poche osservazioni puntuali da esporre.

Nella lett. 41 del *Libro primo* (p. 51, l. 14 dal fondo) si legge: « ... mi scrivete che io vi *tansi* in quel ch'io voglio... ». Anche M^1, a quel che risulta dall'ediz. del Nicolini, reca l'inconsueto *tansi*. In verità, viene il sospetto che si tratti di un mero errore di stampa

(1) E a proposito di date osserverò che non senza fondamento il Del Vita propone di spostare di un anno, dall'11 maggio 1529 all'11 maggio 1530, la lettera 18 del libro primo, perché nel titolo è detto: *Al Duca di Mantova*; e il marchese Federico Gonzaga fu creato duca soltanto l'8 aprile 1530. È però da notare che nelle sillogi epistolari del '500 accade abbastanza frequentemente che ad un personaggio venga attribuita, nel titolo di una lettera a lui indirizzata, la dignità o la carica di cui era insignito quando veniva messa a stampa la lettera stessa, e che non aveva ancora conseguito alla data segnata in calce alla lettera. Certi scrupoli di esattezza storico-filologica che noi oggi riteniamo doverosi, erano ignoti o almeno inconsueti ai cinquecentisti, e specialmente ai letterati di mestiere che si facevano editori di scritti altrui.

(*tansi* in luogo di *tassi*) passato da M¹ ad M³. Ma non è da escludere che quel *tansi*, come asserisce il Flora, sia un latinismo nato dall'incrocio di *tangere* e di *taxare* (cfr. il *DEI*, alla voce *tansa*). — Nella lettera 51, p. 62, l. 2, la lezione genuina ha da essere effettivamente *sparato* (sottoposto ad autopsia), come si legge in M³, e non *spirato*, che è una « lectio facilior » di M¹. — Nella lettera 79 (note 2 e 3) il Flora emenda opportunamente in due luoghi la lezione di M³ con l'ausilio di M¹ (e così anche nella lett. 128: cfr. la nota 4; e in qualche altro luogo).

Nella lett. 92 (p. 113, l. 18) non mi riesce interamente persuasiva la dichiarazione che il Flora dà della frase: « con pompa accotonata »; la quale, prescindendo dal colore dei panni (« su panni scuri », dice il Flora), vorrà dire semplicemente: con vesti apparentemente sfarzose, ma in realtà di scarso pregio; sicché il « gran maestro », di cui qui si parla, e il suo corteggio, così vestiti, offriranno uno spettacolo povero e tristo, che agli amatori dello sfarzo autenticamente « signorile » (com'era l'Aretino) sembrerà addirittura « funebre »!

Nella lett. 99 (p. 122: cfr. la nota 3), sarà da leggere, con M³, *esultano*, o invece: *esaltano*, come in M¹ (secondo il Nicolini)? Il Flora accetta, sia pure dubitativamente, la lezione di M³. In tal caso, si avrebbe qui un uso inconsueto del verbo *esultare* col dativo (un *dativus commodi*); onde l'espressione: « gli uomini vi esultano » sarà da intendere: gli uomini danno segni di letizia per voi, in vostro onore. — Nella lett. 106 (pp. 133, ll. 11-12), non mi pare da escludere senz'altro che la lezione genuina sia quella di M¹, che il Flora registra in nota: « e non con fredda maladicenza; ché maladicenza pura è la sostanza di quello che a gran torto me si dà carico ». Nella trascrizione di M³ sarebbero cadute le parole *ché maladicenza* (per via dell'omeoteleuto). È tuttavia più probabile che la lezione autentica sia quella di M³, più sostenuta e concettosa: « e non con fredda maladicenza; pura è la sostanza ecc. ».

Nella lett. 156 è da notare, fra M¹ e M³, una cospicua variante di pensiero, dovuta « quasi certamente » all'autore: onde anche il Nicolini (op. cit., p. 186, nota) si attiene qui ad M³. Nella stessa lettera, dove si legge la famosa definizione della poesia (« un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze »), il Flora introduce un ritocco di interpunzione, ponendo una virgola dopo *e mancandone* (che è inteso perciò come un inciso), e togliendola dopo *il cantar poetico* (che viene perciò assunto come soggetto di « diventa un cimbalo ecc. »). Preferirei l'interpunzione data dal Nicolini (op. cit., p. 187): mi sembra che, nel pensiero dell'autore, *il cantar poetico* sia proprio il requisito essenziale per cui la poesia è poesia; e che perciò non può e non deve *mancare*.

Nella lett. 161 (p. 199, l. 9) penserei che la lezione genuina debba essere quella di M¹: « e temete più la conscienza che la fama, e non più la fama che la conscienza ». Non accetterei come variante di autore la lezione più breve e più negletta di M³: « e non temete più la fama che la conscienza ». Perché l'autore avrebbe rinunciato a quella contrapposizione vistosa e piena di sussiego, che era in tutto congeniale al suo gusto? Mi pare di intravedere qui un intervento di

altra mano. — Nella lett. 235, l. 3, *parecchi*, usato come un femminile plurale, può stare (e l'accetta giustamente il Flora); non è necessaria la correzione del Nicolini: *parecchie*.

Nella lett. 254 (p. 317, l. 14) M^1 reca: « del piovere a brache calate »: che è scurrile ma efficace. La lezione di M^3: « del piovere a tutto transito » è probabilmente una correzione del Dolce, o di altri, non dell'autore: il quale nella stessa lettera si compiace insistentemente di immagini plebee dello stesso tipo: « pisciarà Spagna e caccarà Francia », e simili. — Nella lett. 263 (cfr. la nota 1) il periodetto: « Certo che chi scorgesse ora un cavaliere in giornea crederebbe che fosse o mascherato o impazzito », che si legge in M^1, è stato soppresso in M^3. Perché avrebbe l'autore espunto codesta gustosa immagine che si riferiscè alle fogge del vestire, alle quali egli aveva di solito l'occhio assai attento? Si noti che essa è coerente ad altra immagine, che vien subito dopo: « A me par vedere ser Apollo con le calze a campanile... ». È assai probabile che la soppressione non sia dovuta all'Aretino.

Nelle note del Flora al *Libro secondo* non trovo quasi mai osservazioni di lingua. Mi limito perciò ad un minuto rilievo, a proposito di un luogo della lett. 323 (p. 842). Ivi si legge, sia nell'edizione del Flora che in quella del Nicolini: « ... così io esclamo: — La pensione — tentando per via di simili querele che la mi si radoppi ». Come già ho avuto occasione di rilevare (cfr. ARETINO e DONI, *Scritti scelti*, cit., p. 188, nota 1), è molto probabile che *esclamare* non sia da assumere qui nel significato consueto, che ha anche oggi, ma in quello di « reclamare », che ha esempi del '500; onde sarà da interpungere semplicemente: « ... così io esclamo la pensione, tentando ecc. ». Si noti che nella lett. 195 del libro primo, p. 243, l. 11 dal fondo, « accenna di esclamarvi il nome » significa ovviamente: accenna a reclamare da voi il nome (di *Cristianissimo*), accenna a non riconoscervi più codesto nome.

* * *

Le note di illustrazione storica del Del Vita, ricche di varia erudizione, offrono al lettore copiose notizie su molti personaggi del tempo, maggiori e minori: i destinatari delle lettere e le persone menzionate nel testo delle stesse. L'*Indice dei nomi*, in fondo al volume, registra più di 1500 voci; e se ne possono trarre molti interessanti scorci di vita cinquecentesca.

Si rimane tuttavia alquanto perplessi — come s'è già accennato — dinnanzi alle reiterate asserzioni dell'intuito e dell'acume politico dell'Aretino. Leggendo nelle *Note* le osservazioni del Del Vita a tale proposito, si sarebbe più volte indotti a consentire con lui; ma quando poi si ritorna, con più attento esame, al testo delle lettere a cui si riferiscono, si rimane quasi sempre delusi. Valga qualche esempio.

La lett. 72 del *Libro primo*, al duca Alessandro de' Medici, 16 luglio 1536, è giudicata dal Del Vita « politicamente una delle più fini ». In verità, rileggendola, non mi pare di scorgervi, tra le smaccate

adulazioni di cui è farcita, se non una moralistica predica, riboccante di luoghi comuni, sul principe giusto, clemente e pio. Nella lett. 76, a Carlo V, 13 ottobre 1536, l'Aretino si mostra senza dubbio esperto nell'arte cortigianesca del saper presentare una « ritirata strategica » come una mezza vittoria. Lo stesso Del Vita (p. 1014) ci dice che qui l'Aretino « cerca di far apparire la ritirata delle truppe imperiali dalla Provenza come un'abile manovra ». E la breve lettera si conclude con la consueta esortazione alla « santa impresa » contro gli infedeli, che fu prima temuta ma poi desiderata dai Veneziani, nel 1537-38, per motivi economico-politici. Buon servitore, dunque, l'Aretino, dei Signori Veneziani. Ma neppure in questa lettera mi sembra di poter cogliere annotazioni politiche di qualche rilievo.

La lett. 195, a Francesco I, del 18 settembre 1537, è, secondo il Del Vita, « una delle più importanti lettere politiche dell'A., scritta soprattutto nell'interesse di Venezia » (p. 1062). E, in verità, quelle pagine sono un'eloquente *hortatoria* al re di Francia perché disdica « l'empia alleanza » col Turco, un magniloquente « messaggio » (o, se volete, un vistoso articolo di giornale *ante litteram*): essa ebbe, come si comprende, buona accoglienza tra coloro che, per ragioni politiche assai più che religiose, temevano l'intesa franco-turca, essendo ostili alla Francia (cfr. la nota 12 del Del Vita a pag. 1063). Ma è indubitato che con maggiore acume e realismo politico vedevano l'*empia alleanza* parecchi altri cinquecentisti, tra cui Paolo Giovio (si vedano le lettere gioviane di quegli anni).

Nella lett. 14 del *Libro secondo*, a Francesco I, 1° maggio 1538, che, secondo il Del Vita, « ha grandissima importanza » (e intende dire importanza politica, in quanto l'A. avrebbe con essa reso un servizio a Paolo III e, ancora, ai Veneziani) è indubbiamente gustoso l'iperbolico elogio barocchegiante della « bontà » del re; con cui il maledico scrittore conferisce una solenne patente di dabbenaggine (non saprei dire quanto meritata) all'avversario di Carlo V: « Chi vi tolse il possesso d'Italia, sendo Carlo in Affrica? la bontà di chi sete figura. Chi le forze ottomane, nel lor trasferirsi fra i cristiani? la bontà di chi sete erario. Chi lo Stato di Milano passando voi in Piemonte? la bontà di chi sete tempio ». Ma non direi, col Del Vita, che in quella lettera « aleggi lo spirito del Machiavelli »: si tratta, in ogni caso, del Machiavelli deteriore. Nell'invito, con cui si chiude, a saper violare il diritto, a venir meno al giuramento, a lasciar da parte l'onestà, pur di mantenere e aumentare la propria signoria, c'è del Machiavelli assai più il cinismo che l'acume politico.

Insomma, mi pare che non si sia tenuta presente abbastanza la doverosa distinzione tra l'accortezza pratica dell'Aretino, che nessuno vorrebbe negare (1), e l'attitudine a indagare a fondo i moventi e le finalità effettive dell'operato dei principi: che sola consentirebbe di porlo tra i validi osservatori sincroni della politica cinquecentesca.

Le osservazioni puntuali che abbiamo qui sopra esposte poco o nulla tolgono all'utilità ed ai meriti dell'impresa che il Flora e il

(1) Ne fanno testimonianza particolarmente le lettere 6 e 7 del *Libro primo*, a Carlo V e a Clemente VII, di poco posteriori al sacco di Roma (20 maggio e 31 maggio 1527), accuratamente illustrate dal Del Vita.

Del Vita hanno felicemente iniziato. Esprimiamo l'augurio ch'essi possano condurla a termine in breve tempo.

L'impegno più forte ch'essi dovranno affrontare sarà l'accertamento del testo e l'illustrazione linguistica dei *Ragionamenti*: singolarissima opera, dove si incontrano senza dubbio pagine infette di bassa pornografia (che si vorrebbe poter espungere!), ma che nell'insieme ci offre, senza che l'autore ne abbia chiara coscienza, una pittura violenta e spietata, purtroppo umanamente vera, anche se, in una certa misura, « idealizzata » a rovescio (1), dell'estremo grado di abiezione morale a cui può giungere la gente minuta, quando sia cupida di quattrini e vogliosa di vivere, in una società dove i cattivi esempi vengano dall'alto.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO

EMILIO ZANETTE. — *Suor Arcangela monaca del seicento veneziano*. — Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, p. 463, in-16°.

Per descrivere in tutte le sue sfumature il ritratto della monaca veneziana Arcangela Tarabotti e per dare compiuta ragione storica e ideologica delle sue opere, lo Zanette ha eseguito una serie di minuziose ricerche di prima mano, sui documenti del tempo, intorno alla famiglia della suora, ai conventi veneziani, e, in particolare, a quello di Sant'Anna dove la Tarabotti passò l'intera vita, ai personaggi della vita culturale della città che con lei vennero a contatto, accumulando una quantità ingente di notizie, che ha saputo ordinare in un racconto ampio e vivace, di una fertile inventività psicologica nel descrivere, intorno a suor Arcangela, tutta una schiera di figure mirabilmente colte nel loro carattere e nel loro significato storico, e di una rigorosa precisione erudita nello stabilire le condizioni economiche e politiche, gli eventi diplomatici o religiosi, entro cui la Tarabotti si trovò a vivere e a scrivere nell'eccezionale posizione della clausura di Sant'Anna. Ne è nato un libro singolare, nel quale le virtù dello scrittore (direi quasi: del narratore) sono dell'uguale, alto livello dell'interesse storico-critico; e l'erudizione scrupolosa delle citazioni dei documenti di archivio, dei manoscritti, delle opere ormai dimenticate dei corrispondenti e dei conoscenti di Suor Arcangela, delle polemiche letterarie e religiose del tempo, non cancella mai la forza di caratterizzazione degli ambienti (come i conventi, con le loro miserie economiche, le lotte interne fra le suore, le folli eleganze solitarie della clausura, i tentativi di corrispondere col mondo attraverso i parenti o i frequentatori più o meno onesti

---

(1) Come osservavo in questo *Giornale*, vol. **135**, p. 642, si direbbe che l'A., nei *Ragionamenti*, abbia inteso, più ancora che a rappresentare crudamente una sconcia realtà, a « formar con parole » una perfetta meretrice, una perfetta ruffiana, e (trovata degna di lui!) una perfetta apprendista cortigiana.

dei parlatori; o le tipografie, con la ricerca continua dello scandalo letterario, dell'opera audace, non frenata dai rari processi presso l'inquisizione), o dei letterati, con le invidie, i piccoli ripicchi, i lunghi rancori, e anche una vivacità estrema di interessi, di produzione, uno slancio ancora mirabile di iniziative, di polemiche contro l'oppressione politica o religiosa, una certa serietà morale o una violenza satirica, nascosta dietro le polemiche anche più fatue e ridevoli (come quella contro le donne, in cui suor Arcangela ebbe tanta parte).

Le opere di suor Arcangela sono esaminate dallo Zanette entro una trama di continui raffronti con la situazione reale della vita religiosa e letteraria veneziana (e italiana), al fine di coglierne al tempo stesso la verità di rispecchiamento della situazione e il margine dell'appassionata espressione del dramma personale della donna monacata a forza: la *Tirannia paterna*, l'*Inferno monacale*, il *Paradiso monacale*, le *Lettere*, l'*Antisatira*. Così la descrizione della vita nel convento di Sant'Anna, quale appare dai documenti, con i conti precisi delle doti versate dalle famiglie per la monacazione delle figlie, le liste dei pasti, le occasioni felici delle feste, coi doni esterni atti a far apparire meno dura l'esistenza, le rendite povere per lo più e insufficienti, lo stuolo delle bambine ammesse per iniziare il cammino che le porterà alla monacazione più o meno spontanea, le superiore ora rigide ora accondiscendenti con i capricci delle suore, le celle spesso riccamente addobbate, le vesti lussuose (e la Tarabotti ebbe tutte queste debolezze), nonostante il continuo ripetersi dei divieti dei superiori ecclesiastici, vale a raffronto delle pagine appassionate della *Tirannia paterna*, dove suor Arcangela esprime con una violenza estrema la sua protesta di reclusa contro la propria volontà, di vittima degli inganni e delle lusinghe del padre, che per egoismo e per avarizia ha sacrificato la figlia, e si fa voce di tutte le compagne di sventura con un'eloquenza aspra e amara, ricca di forza sentenziosa e di sarcasmo atroce, intorno al concetto altissimo, che costituisce il punto centrale di tutta la vita e l'opera della Tarabotti: « Non resta che perdere a chi ha perduta la libertà »; e a spiegare altresì la non minore intensità polemica dell'*Inferno monacale*, che ritorna sugli stessi temi, e definisce il volto disperato e tormentato, l'acre passione polemica della Tarabotti che non si sopirà mai e mai si rassegnerà a mitigare la propria violenza di condanna dell'intero sistema sociale contemporaneo (che, ai suoi occhi, ha la colpa di permettere la reclusione in convento delle donne e di ammantare di ragioni religiose quella che è in realtà ragion di stato e motivo strettamente e grettamente economico), di proclamazione dei diritti delle donne, che avrà nell'*Antisatira*, scritta nell'occasione di una delle tante polemiche antifemministe del tempo, quella suscitata dal senese Francesco Buoninsegni, la sua punta più audace ed esasperata, ma che percorre tutte le opere di suor Arcangela con una straordinaria modernità di concetti, unita a un'audacia sociale di eccezione nella protesta contro la morale media contemporanea, e al più banale e inutile sfoggio di argomenti storici e biblici, che rispondono all'aspetto più ozioso di una letteratura di questo genere, ma contengono spesso momenti di alta eloquenza e di audace capo-

volgimento di costumi e di consuetudini del tempo e di interpretazioni tradizionali (come dimostrazione della forza mai placata della parola della Tarabotti a contatto con i suoi temi più cari e sofferti). Perfino nel *Paradiso monacale*, che dovrebbe essere una specie di ritrattazione delle due precedenti opere di suor Arcangela (rimaste inedite, la *Tirannia* fino alla morte dell'autrice, ancor oggi l'*Inferno*, ma entrambe note in ristretti ambienti veneziani e fra i letterati), nulla vi è di mutato rispetto alla loro violenza, i temi sono sempre gli stessi di polemica contro l'ordine sociale che comporta la monacazione forzata e di difesa della « semplicità ingannata » delle donne, di protesta contro l'oppressione esercitata contro la loro debolezza, e i momenti di unzione religiosa restano generici, vaghi, espressi in un linguaggio contorto e ossequioso, privi quasi sempre di autentica commozione.

Lo Zanette definisce con molta efficacia gli elementi, spesso contrastanti, che costituiscono la figura della Tarabotti: la passione polemica, la furia appassionata fino all'ingiustizia nella difesa delle proprie idee, la sincerità sconcertante nell'esprimersi, e insieme un amore sconfinato per le proprie opere, che non cessa mai di difendere contro i detrattori, anche quando si tratta di famosi letterati contemporanei come l'Aprosio o il Brusoni, e cerca con applicazione dolorosa di far pubblicare, lottando contro tutti gli ostacoli di carattere sociale o politico o religioso, supplicando gli illustri protettori che si è procurati, come il Loredano, il signore di Gremonville, ambasciatore francese a Venezia, la moglie di questi, poi l'incaricato d'affari de Matharel, il Naudé, conosciuto a Venezia durante il suo viaggio in Italia, il Mazarino stesso (in vista di una sperata pubblicazione in Francia), sempre delusa ma mai rassegnata a rinunciare; e abbiamo altresì, sempre sul piano biografico, l'amore del lusso come consolazione per la clausura, la frequentazione esclusiva di alti personaggi, nobili, titolati, letterati illustri, come appare dalle *Lettere*, e, a contrasto, l'immagine di semplicità e di bontà estrema verso la povera gente che frequentava il parlatorio di Sant'Anna per averne aiuto e consiglio, quale appare dalla testimonianza postuma di una povera donna in un curioso processo contro il monastero, seguito immediatamente alla morte di suor Arcangela.

La *Tirannia paterna* uscirà postuma (ma lo Zanette, sul fondamento di alcune prove filologiche e storiche, avanza l'ipotesi suggestiva che suor Arcangela abbia visto ancora il volume pubblicato prima di morire, correggendo la data 1654, comunemente accettata per la pubblicazione, nella fine del 1651 o nell'inizio del 1652), col titolo *La semplicità ingannata*, per le cure del più fedele amico della Tarabotti, il Loredano, a sigillare l'aspetto tragico della biografia di suor Arcangela, chiusa contro la sua volontà in convento e sempre combattuta nelle ambizioni letterarie e nell'amore infinito per le sue opere e per le sue idee (la letteratura come battaglia e come rivincita contro la propria sorte). Molto felici risultano anche le osservazioni dello Zanette intorno al curioso stile della Tarabotti: ora aspro, incisivo, semplificato, ora ampio e costruito secondo le regole dell'oratoria barocca, ma anche in questo caso capace di utilizzare le formule più complesse ai fini di un'ironia violenta, di una pole-

mica implacabile; e notevolissimo il ritratto dei letterati contemporanei che vennero a contatto con la Tarabotti (attraverso quel luogo tipico di incontro che era nel seicento il parlatorio dei conventi, dove intrighi, pettegolezzi, i curiosi rapporti fra le monache e i cosiddetti « monachini », frequentatori di conventi per un futile gioco fra l'erotico, l'empio e il libertino, si svolgevano costantemente): l'Aprosio, prima amico, poi avversario feroce di suor Arcangela, attento raccoglitore di ogni curiosità letteraria, un po' femmineo nei suoi risentimenti e nelle piccole malignità, geloso fino al furore della propria fama; il Brusoni, prima apologeta nei suoi romanzi, poi detrattore anch'egli della Tarabotti (e lo Zanette dà qualche interessante indicazione storico-critica sulla narrativa del Brusoni); il Pona, il Bissari, il Busenello, intorno ai quali lo Zanette descrive alcune efficacissime pagine di storia letteraria dell'età barocca, che concludono a un acquisto notevole di nozioni e a un quadro vario e inedito della cultura letteraria del tempo nelle sue manifestazioni diverse di erudizione, di narrativa, di poesia, dialettale e in lingua, del commercio librario e dell'editoria, con accenni inediti alle polemiche e ai temi centrali della vita letteraria barocca non senza notizie sulla situazione religiosa, sul movimento delle idee, in quel centro ancor vivace che era Venezia, intorno alla figura culturalmente molto significativa del Loredano.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

G. PETRONIO. — *Parini e l'illuminismo lombardo.* — Milano, Feltrinelli, 1961, pagg. 304, in 8°.

Nel suo recente saggio *Parini e l'illuminismo lombardo* (Feltrinelli Editore, Milano 1961), il Petronio riprende tesi già espresse in suoi precedenti scritti (cfr. la prefazione alla edizione da lui curata delle *Opere* di G. Parini, Rizzoli Edit., Milano 1957, e *Parini, Storia della critica*, Palumbo, Palermo 1957), svolgendole in un discorso più ampio che intende proporre una nuova sintesi critica dell'arte e della personalità pariniana.

Ancora più recisamente in questo suo ultimo scritto l'autore respinge i risultati a cui era giunta sulla scorta del Croce e del Fubini la critica precedente, che si era particolarmente impegnata nella difficile ricerca di una definizione unitaria della composita e molteplice arte del Parini e la aveva indicata nella sintesi equilibrata dei più validi e diversi motivi culturali ed etici del Settecento italiano che essa compiutamente esprime, per sottolinearne invece lo stacco fra due tempi nettamente diversi: il primo rappresentato dai due poemetti giovanili, *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* secondo le stampe del '63 e del '65, e dalle odi coeve, da *La vita rustica* a *La musica*, il secondo dai rifacimenti dei due poemetti già editi e dalla composizione de *Il vespro* e de *La notte*, a cui devono essere accostate le

ultime odi famose, composte a lunga distanza dalle prime. Una partizione, questa, non nuova nell'ambito della critica pariniana e che anzi potrebbe dirsi tradizionale, ma a cui il Petronio conferisce nuovo significato collocandola in una particolare prospettiva storica che postula non solo due differenti momenti nell'ispirazione e nella poetica del Parini, ma anche una netta contrapposizione di situazioni culturali e storiche fra primo e secondo settecento. Essa è cioè conseguente al rifiuto di accettare il rapporto fra prima e seconda metà del secolo, ovvero fra Arcadia e Illuminismo, in termini di continuità ed evoluzione dalla prima al secondo, per ribadire invece la tesi già cara ai romantici di una loro netta opposizione. Poeta, dunque, del primo settecento sarebbe il Metastasio, ma poeta rappresentativo del secondo settecento il Parini: nella sua formazione, ad un primo tempo arcadico, quello di Ripano Eupilino, farebbe seguito un secondo tempo di più aperti e determinanti contatti con la cultura e la società del tempo, attraverso la partecipazione all'attività dell'Accademia dei Trasformati e la permanenza in casa Serbelloni. Si matura così la personalità pariniana, che nelle prime opere significative, i due poemetti a stampa e le odi coeve, apparirà ormai saldamente informata alla ideologia illuministica e alla poetica sensistica, la quale ultima poi il Petronio considera apertamente contrastante con la poetica del razionalismo classico (ma, a parer nostro, nella poetica pariniana fra classicismo e sensismo, termini sempre intimamente intrecciantisi, è difficile individuare una precisa linea di spartizione). Il successivo affievolirsi della polemica illuministica e l'accentuarsi dell'interesse letterario nell'opera più matura del Parini, sono dal Petronio inseriti in una più vasta crisi dell'illuminismo italiano, di cui significativi esempi sarebbero offerti da uomini quali i due Verri, il Beccaria, il Carli, conseguente alle iniziative riformiste di Giuseppe II, che indirizza e inibisce i fermenti rinnovatori degli illuministi lombardi nella collaborazione governativa attraverso incarichi e compiti ufficiali, cui essi, compreso il Parini, non si sottrassero: mentre cioè nella Francia l'ideologia illuministica si evolverà secondo la direttrice rivoluzionaria, essa in Italia avrebbe subito una battuta d'arresto e sarebbe stata imbrigliata dal paternalismo assolutistico entro i limiti di un riformismo moderato. Del resto, il Petronio limita la adesione del Parini al moto illuministico sin dagli inizi stessi della sua produzione poetica, rilevando come egli non ne accettasse mai taluni aspetti: l'individualismo, il materialismo, l'ateismo, l'edonismo (1). A contrastare nel Parini l'accettazione delle tesi illuministiche avrebbe già operato inizialmente il suo abito let-

(1) Tuttavia certi passi de *Il Mezzogiorno*, ed. '65, vv. 850-904 e vv. 964-978, dove la satira pariniana mira a porre in ridicolo l'eccessiva disinvoltura di certa superficiale divulgazione culturale alla moda, non ci sembrano sufficienti a dimostrare, come vuole il Petronio, che il Parini intenda colpire «anche tutto quel moto culturale per rimpiangere la vecchia cultura più angustamente letteraria», e basterebbe a questo proposito ricordare, proprio per la vivace polemica illuministica contro la cultura e gli indirizzi pedagogici del tempo, l'orazione *In nome di Pasquale Paoli* (1763) e la relazione al Firmian *Delle cagioni del presente decadimento delle Belle Lettere e delle Belle Arti in Italia* (1773?).

terario, che lo aveva avvicinato all'Accademia dei Trasformati, assai meno socialmente innovatrice dell'Accademia dei Pugni (che l'Accademia dei Trasformati non abbia operato in senso strettamente letterario e conservatore ci pare, però, trovi conferma proprio in larga parte della produzione pariniana, quella più civilmente impegnata e socialmente polemica; si pensi alle odi su temi proposti dall'Accademia stessa, quali *La salubrità dell'aria* e *La impostura*, a i versi sciolti sull'*Auto da fè* o al *Dialogo sopra la nobiltà* che vi furono recitati così come vi fu recitato l'importante *Discorso sopra la poesia*, che si inizia con l'alto elogio dello spirito filosofico « dissipatore delle tenebre e dei pregiudizi », della moderna filosofia e dei suoi vittoriosi progressi).

Inoltre il Petronio non si limita ad indicare nella esperienza di Ripano Eupilino, come di consueto, il primo tempo del tirocinio stilistico dell'autore, ma ne fa un momento idealmente sempre presente nell'opera pariniana, il limite imposto dal peso della tradizione letteraria e non mai definitivamente oltrepassato: ed è evidente come in questo modo si tocchi il problema forse più delicato della interpretazione pariniana, cioè quello della validità stessa della poesia de *Il Giorno* e delle *Odi*, che è sempre poesia letteraria.

Si rinuncia così a una fra le più importanti chiarificazioni della critica recente, al riconoscimento cioè della essenziale funzione espressiva del classicismo pariniano, senza di cui è inevitabile ricadere nelle strettoie di una irresolubile contrapposizione di contenuto e forma.

Particolarmente indicativo risulta, in tal senso, l'esame di un componimento singolare quale *La salubrità dell'aria*, la cui novità consiste in un sapiente equilibrio fra la estrema concretezza dell'argomento, la vigorosa polemica civile e la studiatissima elaborazione formale. Il Petronio riconosce nell'ode una fra le più significative testimonianze dell'adesione del Parini alla ideologia illuministica, e del suo conseguente concreto impegno sociale, e giustamente egli vi individua il suo primo tentativo di risolvere il proprio problema espressivo con la creazione di un linguaggio classico e realistico al tempo stesso, ma d'altro canto non cela la sua insoddisfazione di fronte al risultato raggiunto: classicismo e realismo non si compongono in un sia pur difficile equilibrio, ma rimangono giustapposti, quando non apertamente contrastanti (1). Ed è qui già implicita la linea interpretativa del Petronio per tutti i successivi sviluppi della poesia pariniana: i due termini culturali che la caratterizzano, la « tradizione retorico-letteraria » da un lato, « le tendenze moderne del sensismo illuministico » dall'altro — dopo un non mai del tutto risolto tentativo di fusione — si prospettano in un mutato rapporto, in cui l'accentuarsi del primo e il conseguente affievolirsi del secondo segnano quella che il Petronio non esita a chiamare l'involuzione del secondo tempo della poesia pariniana. E se si può consentire con lui che l'educazione letteraria « può essere di volta in volta un

(1) cfr. op. cit., p. 63: « l'ode dà continuamente l'impressione di due forze contrastanti, pronte sempre a elidersi a vicenda, e il risultato ne è un realismo controllato e infrenato ».

soccorso al suo limite », come egli dice a proposito de *La salubrità dell'aria*, si sarebbe desiderata una più precisa esemplificazione della funzione positiva che la componente classica ha nella formazione del linguaggio pariniano, il cui riconoscimento appare invece sempre parziale e talora relegato in una ammissione marginale meritevole di più ampio sviluppo (1). Così tutta la mai compiuta fatica della revisione de *Il Giorno* è ricondotta a quella fase involutiva dell'arte pariniana, nella quale il magistero letterario diventa quasi fine a se stesso; il Parini sarebbe stato indotto a correggere la propria opera per adeguarla alle mutate condizioni del suo spirito, in cui la polemica egualitaria era andata attenuandosi e alle istanze della poetica sensistica si erano venute sostituendo quelle di una poetica sempre più rigorosamente classicistica. Ci pare però che affermazioni di questo genere andassero documentate attraverso un più ampio studio delle varianti delle *Odi* e soprattutto de *Il Giorno*, anche perché l'esame di alcune correzioni che indubbiamente peggiorano il testo primitivo non trova il corrispettivo in quello di non poche altre che invece lo migliorano (2). Esattamente, invece, il Petronio rileva come nelle stesure più tarde del poemetto si accentuino sia l'aulicità del lessico che la tendenza alla casistica, sebbene ciò, a nostro avviso, valga a dimostrare non tanto un mutato atteggiamento del poeta nei confronti dell'opera sua quanto una sempre più voluta adesione a quei moduli stilistici che la avevano caratterizzata già sin dall'inizio: il tono aulico, in chiave iperbolica ed ironica, il procedimento analitico descrittivo insito nell'originaria impostazione didascalica. In vero, anche il Petronio riconosce in parte l'ispirazione già inizialmente letteraria de *Il Giorno*, ma la letteratura gli appare pur sempre il limite

---

(1) A proposito della lingua e dello stile dei due primi poemetti, l'autore scrive: « letteratura, sì, con tutto ciò che questa parola significa e comporta, ma letteratura legata alla vita, e se il verso può essere antico — *per il Parini forse solo così può essere verso* — la materia dei versi, gli oggetti descritti, i pensieri espressi, gli affetti cantati, debbono essere nuovi e moderni » (cfr. op. cit., p. 160).

(2) Se si deve consentire con il Petronio che lamenta le correzioni ai vv. 59-60 de *Il Mattino* ed. '63 (« *ieri a corcarti in male agiate piume, Come dannato è a far l'umile vulgo*) così mutati in un manoscritto posteriore: « *ieri a posar qual ne' tugurii suoi Entro a rigide coltri il vulgo vile* ») ed in altri casi, non si può tacere come l'originaria ispirazione ironica s'avvivi in certe varianti (cfr. ad esempio *Il Mattino* ed. '63 vv. 966-967: « *... E ver che allora D'esser mortal ti sembrerà* » e la variante: *dubiterai*; oppure cfr. *Il Mattino* ed. '63, v. 888: *la lente ancora all'occhio tuo vicina*, e la variante: *ancor su l'occhio tuo sedendo*; ma ovviamente l'esemplificazione dovrebbe a lungo continuare). Per quanto riguarda, poi, le osservazioni sulle correzioni alle *Odi*, ci limitiamo a trascegliere due esempi: secondo il Petronio, le varianti ai vv. 26 e 39 de *La salubrità dell'aria* (*mal nato* per *palustre riso* e *tristi oziose* per *paludose acque*) perdono in sensistica evidenza a vantaggio di un generico moralismo e di una certa qual eleganza formale: ma sarebbe agevole affermare il contrario e cioè che quelle varianti proprio per l'implicito giudizio morale, mirano a sottolineare più vibratamente la riprovazione etica e civile del Parini per *l'inerzia privata*; *mal nato*, infine, era già presente in una strofa, poi soppressa, della stesura originaria ed è questo un modesto ma significativo esempio di quanto sia arduo individuare fra le numerose fasi della elaborazione artistica pariniana che è fatta di innovazioni ma anche di ritorni, una linea netta di spartizione.

di quella poesia e non lo strumento più valido di cui il Parini potesse servirsi per esprimere il suo complesso atteggiamento di fronte al mondo nobiliare, ora di vagheggiamento compiaciuto ed ironico al tempo stesso, ora di sdegnosa condanna (1). Ne *Il Vespro* e ne *La Notte*, poi, secondo il Petronio sarebbero più evidenti i caratteri proprii del secondo tempo della poesia pariniana e a cui pure si informano le correzioni delle prime due parti: il virtuosismo letterario e l'attenuarsi della satira sociale in satira di costume. Tuttavia non ci sentiamo di condividere l'affermazione che i vv. 1-25 de *Il Vespro* appartenenti originariamente a *Il Mezzogiorno*, ed. '65, vadano perciò stesso « scartati in un esame che voglia definire la personalità e l'arte del Parini, più tardi, dopo il 70 » proprio perché la vibrazione satirica ne appare più intensa, non solo in virtù di singole varianti, ma per lo stesso risalto dovuto alla nuova collocazione (2).

Le inevitabili incertezze implicite in una impostazione critica che colloca larga parte della produzione pariniana in una fase involutiva sono avvertibili soprattutto nell'esame delle ultime grandi odi, quando il Petronio stesso, consapevole della precarietà di un giudizio del tutto negativo, concede che « Il discorso, però, si può capovolgere, e si può dire anche che se ora il Parini non accompagnò più col suo canto il rinnovamento che aveva luogo a Milano, se si rinchiuse un po' freddamente in se stesso e venne di ode in ode celebrando se stesso, trovò pure in sé, nel suo spirito, una ricchezza di vita interiore, una serietà di passioni, una moralità risentita, per cui la poesia fu sì ora tutta individuale, ma lo fu nel senso più nobile della parola ». (Ma fra le odi più tarde dovrebbe pure ricordarsi quella *A Silvia*, che ripropone il tema della denuncia del costume contemporaneo).

Per concludere, se degno d'essere accolto e meditato è l'avvertimento implicito in tutto il saggio a non considerare un'opera complessa come quella del Parini ormai cristallizzata, dopo gli ampi studi più recenti, in una formula definitiva ed accademica ed a non obliterare, sottolineando quali tratti fondamentali della personalità pariniana la misura e l'equilibrio, i molteplici e contrastanti fermenti ideologici che l'arricchirono, ci pare tuttavia che un più esplicito riconoscimento della validità espressiva del classicismo formale, sia ne *Il Giorno* che nelle *Odi*, appaia necessario per non incorrere in talune incertezze e contraddizioni, che già certa critica del passato non aveva saputo superare e che finivano col porre in discussione tutta la poesia pariniana anche nei suoi aspetti più pugnaci e innovatori che pur sempre in quella particolare temperie stilistica e linguistica, di classica e letteraria fattura, avevano trovata espressione.

GIANNA ZURADELLI

---

(1) « *Il Giorno* era, già nelle prime parti, opera assai volte troppo letteraria, troppo legata a tradizioni di stile e di lingua aulicamente classiche » (cfr. op. cit., p. 240).

(2) Il critico cita i versi 1-25 e 498-510 de *Il Vespro*, non secondo la prima stesura, ma come appaiono ne i mss. de *Il Vespro*, con le varianti, di cui ricorderemo solo al v. 3, *umana plebe*, anzi che *vulgo*, in cui è facile avvertire l'approfondimento poetico di uno fra i più validi motivi ispiratori de *Il Giorno*: la partecipe solidarietà del poeta al mondo degli umili.

A. MANZONI. — *I promessi sposi.* — Introduzione di ALBERTO MORAVIA, Disegni di Renato Guttuso. — Torino, Giulio Einaudi editore, 1960 (collana « I millenni »).

Largamente praticata anche da noi, la critica degli scrittori (così detta per distinguerla da quella dei critici di professione) è sempre riguardata con attenzione e simpatia particolari: come giudizio espresso, sulla base di una comune tradizione artigianale, da un produttore di poesia, anziché da un suo usufruttuario, e come esercizio critico cui la sua stessa eccezionalità, rispetto alla attività fondamentale dello scrittore, sembra garantire quel carattere di vitale « necessità » che non sempre si avverte nelle pagine di troppi critici di mestiere. L'operazione assume *sub specie subiecti* il senso di un ripensamento critico del proprio lavoro creativo, di una indiretta presa di coscienza di certi problemi che lo scrittore tende a chiarirsi attraverso l'esperienza esemplare di un altro scrittore, talvolta per saggiare un'ipotesi di lavoro esauribile nel circuito di quella stessa verifica, talaltra per riprenderne la ricerca e condurla innanzi. Ma la garanzia sembra valere anche, e non meno, per ciò che attiene all'oggetto, di cui si afferma non tanto l'esemplarità rispetto alla sua situazione storica quanto il valore di attualità rispetto alla nostra. Due sono pertanto i modi, entrambi legittimi, di leggere queste pagine che Alberto Moravia prepone alla ristampa einaudiana de *I promessi sposi;* tuttavia la sede in cui ci troviamo a discorrerne ci impone di considerarle, non come testimonianza delle idee del romanziere Moravia sul « far romanzo », ma come proposte critiche attinenti alla storia della lettura de *I promessi sposi.*

Bisogna dire subito che nelle pagine del Moravia il capolavoro manzoniano funge solo, dichiaratamente, da « falso scopo »: bersaglio indiretto (per cui esse tengono più della requisitoria polemica che dell'analisi critica) è l'arte del così detto « realismo socialista » dei nostri giorni. Il Moravia vuole dimostrare che i risultati modesti e meno che modesti ottenuti dagli scrittori militanti sul fronte di quest'arte non sono imputabili semplicemente alla mediocrità artistica degli stessi scrittori attualmente disponibili, ma limite proprio di qualunque arte di propaganda. Il Manzoni « artista tra i maggiori di tutti i tempi » starebbe infatti a provare, in maniera inequivocabile, che « l'arte di propaganda perseguita alla maniera moderna, non con i procedimenti dell'eloquenza ma con la rappresentazione della poesia » (distinzione che esamineremo più avanti) « produce in lui gli stessissimi effetti ». Si avanza così l'ipotesi (dalla dimostrazione della quale dipenderà sia la liceità di così disinvolta sostituzione di « oggetto », sia, ovviamente, la dimostrazione dell'assunto principale) di un « realismo cattolico », equivalente al « realismo socialista », di cui il Manzoni possa dirsi legittimamente il campione: « Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico » s'intitola infatti l'introduzione. Denominatore comune dei due realismi, come di ogni altro supponibile, sarebbe il carattere *interessato* dell'ideolo-

gia cui ubbidiscono i loro assertori: « non creazione originale », per di più, ma prestito assunto da « qualche istituto o partito o società o religione », votandosi così essi irremissibilmente al fallimento poetico, in quanto l'ideologia che fanno propria non è nella realtà che descrivono, ma in quella antistorica che vorrebbero ci fosse. Se questa, dunque, è l'ipotesi di lavoro — riflesso di un'esigenza storicistica che si istituisce ad accusa verso il Manzoni di astrattezza ideologica — disponiamoci a seguire il Moravia in quell'analisi della situazione politica e culturale della società lombarda nel primo venticinquennio dell'Ottocento che sola potrebbe consentirgli di convertire la sua ipotesi in dimostrazione. Prospettiva, riconosciamo, particolarmente allettante, questa, che ci dovrebbe aprire dinanzi agli occhi, sia pure in iscorcio, il panorama storico di uno dei più intensi e liberi momenti della cultura italiana, osservata nel suo centro più attivo e aperto alla vita europea; né importa, o importerà solo agli idolatri dei miti, che da un approfondimento di quella situazione di cultura il Manzoni debba uscire con la condanna di aver operato, non nella direzione più energicamente rinnovatrice della vita intellettuale e del costume nostro, ma da astratto ideologo che spesso, anche se non sempre, giunge a sopraffare le sue più intime e sincere disposizioni d'artista. Tanto più allettante poi l'offerta, non esplicita ma necessariamente sollecitata dall'impostazione del saggio, perché se la cultura napoletana ha trovato in Croce il suo illustre e appassionato storico, si deve purtroppo riconoscere che nessuno sforzo considerevole ha prodotto la storiografia moderna per ricostruire, al di là di qualche investigazione particolare, per lo più modesta, il complesso quadro politico-culturale della Lombardia che, tra illuminismo e romanticismo, tra la generazione dei Verri, dei Beccaria, del Parini e quella del Porta, del Manzoni e del *Conciliatore*, ha prodotto la più consapevole e gagliarda rottura, nel senso di una concezione moderna della vita, che la società italiana abbia saputo operare da sé. Ma se così ricca è la motivazione della nostra speranza da riuscire sproporzionata anche per chi voglia, più distesamente che non il Moravia, svolgere la tesi del « realismo cattolico » del Manzoni, e da predisporci quindi a più moderata attesa, la risposta del Moravia viene a mancare del tutto: inutilmente si cercherà nelle quaranta pagine della sua introduzione uno spunto, un tentativo di indagine, un limitato ma serio proposito di andar a fondo di quella realtà storica da cui nasce l'opera manzoniana; si troverà invece (conferma e spia eloquente della scarsa vitalità di quell'esigenza storicistica che abbiamo creduto motivasse l'accusa di astrattismo ideologico alla posizione manzoniana) che *I promessi sposi* sono, a più riprese, situati, anche cronologicamente, fuori del loro tempo: con un'approssimazione che consente di parlarne come di un'esperienza di realismo cattolico che anticipa di « un secolo » il suo equivalente novecentesco, e anche di contemporaneità, o quasi contemporaneità con *Madame Bovary* (1857) o addirittura con *Guerra e pace* (1865-69); e si leggerà che « gli autori di quei romanzi erano immersi nella stessa realtà politica e sociale del Manzoni, che era poi quella della società europea dopo la Rivoluzione francese », e dove si vorrebbero argomenti dimostrativi si trovano petizioni di principio, e dove elementi concreti che provino l'incriminata astrattezza de *I pro-*

messi sposi rispetto alla realtà italiana di quegli anni, astrattissimi schemi cui quella realtà sfugge completamente. Romanzo di uno scrittore poco più che trentacinquenne o di un valetudinario settantenne, la storia di Renzo e Lucia? da leggere nel quadro del primo e più alto Romanticismo lombardo ed europeo, o insieme a *I cento anni* del Rovani e fors'anche agli incunaboli scapigliati del Verga? Occorre appena ricordare la parabola dell'esistenza manzoniana, subito o poco dopo il '30, e l'evoluzione, non proprio nella direzione del Romanticismo lombardo, della nostra cultura dopo la diaspora degli uomini del *Conciliatore*. Se si vuole sottolineare con Gramsci l'artificiosità della vita intellettuale italiana dell'Ottocento (da ricondursi al fatto che qui da noi non si erano avute le premesse storiche che invece erano state in Francia con la Rivoluzione dell'89) si dovrà pur badare (se di artificiosità si vuol dire nel senso di una permanente disposizione della nostra cultura a regredire su posizioni ante-rivoluzione) a non riconoscerla operante in eguale misura in tutto il secolo scorso, ma via via più avvertibile quanto più lontani si faranno con gli anni i benefici riflessi dei grandi rivolgimenti d'Oltralpe; né si dovrà risalire dagli aspetti della restaurazione cattolica dei nostri giorni a cercarne il propagandista e patrocinatore nel Manzoni de *I promessi sposi*: anche se non è dubbio che non tanto l'arduo esempio della sua concezione morale della vita avrà la forza di rinnovare il costume religioso italiano quanto il prestigio della sua opera verrà fatto servire, già dalla metà dell'Ottocento, a giustificazione di tentativi, sia in politica che in letteratura, di chiara restaurazione cattolica.

Ma se manca affatto, nel saggio moraviano, un serio sforzo di produrre una analisi storica in servizio della sua tesi, l'ipotesi elevata a titolo della ricerca si dichiara in fatto una sovrastruttura, o meglio (ad evitare il senso di un'unità strutturale sia pure ridotta), una sovrapposizione, che, come tale, merita di essere considerata: momento di polemica, e di polemica contingente, che si impianta su una preesistente impostazione critica. Infatti l'esigenza di un esame approfondito della società italiana all'epoca del Manzoni (che avrebbe potuto consentire di dare un giudizio, se non nuovo, nuovamente motivato del suo romanzo) non trasforma alla radice l'impostazione metodologica della lettura, ma si innesta, in maniera vistosa, non perciò meno accessoria, su un esercizio critico che (anche nei suoi rilievi particolari, di indubbia sensibilità artistica) si rivela condotto nella più stretta osservanza crociana: così nella distinzione di poesia e non-poesia cui obbedisce, come nella tesi critica (anteriore alla palinodia del '52) del carattere « oratorio » de *I promessi sposi*. Assegnato alla poesia il lato agonistico della religione manzoniana e alla non-poesia quello conformistico, il Moravia, è vero, tenta di caratterizzare una propria originalità critica e distingue nell'ambito della non-poesia, od oratoria, una concezione tradizionale, esplicitamente precettistica nella forma come cinica nella sostanza (che sarebbe l'accezione del carattere oratorio del Manzoni secondo la critica precedente) e una nuova concezione, moderna, propria dell'arte dell'attuale « realismo socialista », come di quello cattolico, che, tanto più scaltrita nei suoi procedimenti, esige oltre che l'identificazione della coscienza dello scrittore con l'ideologia propagandata, il ricorso non alla « bella lette-

ratura », troppo scoperta nei suoi fini, ma all'« autenticità magari rozza ma schietta della poesia ». Sennonché, pare anche troppo facile obbiettare che l'espressione oratoria, per il Croce, non si identifica affatto con i modi espliciti della predica, includendo in sé qualsiasi forma che concettualmente ricada sotto di questa; e d'altro lato, una volta che la propaganda possa disporre della poesia « rozza ma schietta » e le moderne tirannidi della fede e delle coscienze invece che della sola oratoria antica e della sottomissione formale, pare legittimo di chiedere quali siano i distintivi della poesia-poesia rispetto alla poesia-propaganda e della fede sincera rispetto alla fede coatta. In questa distinzione che non distingue, a noi sembra di poter cogliere la debolezza teoretica e strumentale del saggio, non altrimenti che nella indicazione di una sua struttura e sovrastruttura abbiamo riconosciuto il limite velleitario del tentativo di superare le tesi critiche tradizionali. Ci troviamo così, nonostante il proposito iniziale di leggere le pagine del Moravia con attenzione esclusiva al problema del Manzoni, ad avere forse individuato un aspetto non trascurabile di certa critica e, in generale, di certa cultura italiana degli ultimi anni: quella, vogliamo dire, che più vistosamente sommossa dalle istanze sociali del dopoguerra, più impaziente di affermare la propria novità nei confronti del passato anche prossimo, non sembra almeno sin qui aver trovato esiti, nonché sicuri, promettenti alla propria inquietudine. Donde quel riformismo diffuso, di cui il saggio manzoniano del Moravia, anche per le sue qualità positive, può essere assunto a documento esemplare, che, come tutti i riformismi non fondati su un profondo e radicale ripensamento della tradizione, lascia scarse speranze di un vero progresso.

DANTE ISELLA.

RICCARDO BACCHELLI. — *Leopardi e Manzoni.* Commenti letterari. — Mondadori, Milano, 1960, pp. 509.

Benché in uno degli scritti compresi in questo volume (« Un libro sul Manzoni », in cortese discussione con lo Zottoli) l'A. si scusi a un certo punto di aver « rubato il mestiere ai critici », a nessuno verrà in mente di pensare che l'esercizio della critica costituisca per il nostro scrittore una pura vacanza nella sua feconda attività di romanziere. A smentire una simile supposizione starebbero innanzitutto alcuni dati della bibliografia bacchelliana: a tacer d'altro, quelle *Confessioni letterarie* pubblicate nell'ormai lontano 1932 (Milano, La cultura), che già a loro tempo raccoglievano i frutti di una varia attività critica (dal Goldoni al Verga e al Tolstoi) e in cui si possono rinvenire tre degli scritti compresi ora in questo volume leopardiano e manzoniano: « *Ad Arimane* di Giacomo Leopardi » e « Digressione sui *Paralipomeni* di Leopardi », già pubblicati sulla « Ronda »; e l'articolo citato all'inizio, « Un libro sul Manzoni ». Ma più che le testimonianze bibliografiche, del resto probative fino a un certo punto,

conta la stessa configurazione mentale dello scrittore, quale possiamo ricavarla dai suoi libri, diciamo, di creazione diretta, a certificarci di una vocazione di critico, di storico e di saggista, quasi mai disgiunta da quella del puro narratore.

Premessa, dunque, questa connaturalità dell'esercizio critico con l'ingegno stesso del B., scrittore « colto » per definizione, bisogna aggiungere che questo esercizio, proprio in quanto sollecitato a sua volta da interessi e predilezioni umane ed artistiche, non tende mai a cristallizzare in formule aridamente professionali: e, pur nella conoscenza profonda, tutt'altro che dilettantesca, dei testi e degli autori, conserva sempre quel margine vitale di rischio, d'impazienza, di passione, che costituisce poi il pregio di tanta critica non professionistica. Ed è così che questo volume di scritti sui due massimi poeti del nostro Ottocento, mentre s'inserisce autorevolmente nella loro particolare storia critica, costituisce insieme un omaggio dello scrittore Bacchelli a due modelli insuperati di umanità e di stile, indagati amorosamente nei loro aspetti maggiori e minori, con una costanza, una pertinacia inesauribili, quasi a volerne cogliere gli ultimi segreti, sia rispetto alla personalità che rispetto alla loro officina: due obbiettivi indisgiungibili dell'appassionata indagine bacchelliana. La compresenza di questi due interessi, e la coscienza della loro inseparabilità, costituisce anzi il particolare motivo di solidità di questa critica: la sua ampiezza di respiro umano e la sua concretezza individuatrice di valori. Nell'una e nell'altra direzione, soccorrono il critico le due fondamentali esperienze della sua vita mentale: da un lato il lontano e mai rinnegato tirocinio rondista, con le sue istanze di rigore stilistico; e dall'altro la consuetudine, propria del romanziere, a vivere con personaggi, a scandagliare psicologie.

Ai lontani anni della « Ronda » potrebbe anzi direttamente ricondursi il primo, e forse più appassionato (stando almeno alla quantità degli scritti), di questi amori: il Leopardi. Ne fanno fede esterna quei due articoli citati all'inizio, riprodotti sia pure a titolo documentario per un confronto con le loro successive redazioni. Ma una riprova interna è data dal particolare risalto che hanno nelle varie indagini, e specialmente nell'ampio commento a una scelta di canti e di operette (già pubblicato in volume presso il Garzanti, 1946), i fatti stilistici, intesi spesso non tanto nella loro funzione storica o individuante, quanto piuttosto nel loro carattere esemplare, istituzionale: tanto che il B. potrà a un certo punto giustificare la sua scelta proprio con un ricorso a ragioni pedagogiche: « Neanche è intesa, in senso stretto, a darne il meglio ed il fiore, ma spera, insieme al commento, a un fine utile: ad iniziare i giovani studiosi alla comprensione di un'opera che esige d'essere tutta studiata e meditata. Perciò così la scelta come la successione delle poesie e delle prose leopardiane, è fatta e disposta nell'intento di studiare e chiarire nelle menti sopra tutto le particolarità dello stile e della lingua leopardiana » (p. 86). Chi non tenga presente quest'avvertenza, difficilmente potrà rendersi conto di un ordinamento che, partendo dall'*Imitazione* de *La feuille* di Arnault, sorta di primo assaggio dello stile poetico leopardiano verificato attraverso l'istruttivo confronto con un altro modello, passa attraverso le canzoni patriottiche e filosofiche, i primi

idilli, gli ultimi canti, per arrivare infine ai cosiddetti grandi idilli. In realtà, quando il B. parla dello stile leopardiano, egli intende essenzialmente riferirsi a un particolare momento di quello stile; ed appare chiaro, allora, come gli altri momenti, più che storicizzati, siano stati gerarchizzati come momenti inferiori, approssimazioni o deviazioni, rispetto a quegli esiti determinati. Giunto ai tre quarti della sua fatica di esegeta, e ormai alle soglie di quell'ultima e aurea sezione dei *Canti*, il B., nuovo Virgilio alla fine del suo viaggio, può così dichiarare: « di questa maggior poesia leopardiana seguono ora i più belli, grandi e puri esemplari, a cui nel limite delle forze sue, il commentatore ha preparato il lettore studioso a intenderli e a gustarli » (p. 217). Si direbbe questa, a prima vista, una pura prosecuzione della valutazione crociana, mirante a identificare nel momento « idillico » l'espressione suprema di questa poesia. Ma sarebbe un'illazione inesatta. A parte infatti la simpatia umana e psicologica con cui il B. accompagna la storia dell'anima leopardiana, rilevandone la disperata solitudine e grandezza (niente « vita strozzata » dunque), la stessa indicazione di quelle liriche della maturità recanatese non è proprio in funzione idillico-bozzettistica (come, prima ancora che nel Croce, e con tutte le sue benemerenze ideologiche, era nel De Sanctis), ma in funzione di quella « mite potenza poetica », di quella « gloriosa umiltà di parola e d'immagine », di quell'« incanto melodioso » (p. 84), con cui il Leopardi seppe esprimere e rappresentare la vita, purificando in poesia la sua umana sofferenza. Questa direzione « melodica » non si esaurisce perciò nel puro momento idillico: essa può includere a buon diritto anche testi che si sviluppano in una direzione esattamente contraria all'idillio: tanto per fare degli esempi, la canzone *Alla sua donna* (« rade volte un indicibile fu detto ed ispirò consimile vigoria comunicativa d'accenti esatti ed immaginosi, per forza e virtù di stile »: pp. 143-44) e il *Coro di morti* del *Ruysch* (« una delle poesie in cui mai s'è da un lirico più strenuamente e felicemente lottato per dire l'indicibile e l'impensabile »: p. 304). E del resto, l'adesione del critico non si limita alla sfera dei *Canti*, ma include anche le *Operette morali*, di cui il B. coglie il « diverso modo e tono di poesia » rispetto ai *Canti*, la « fantasiante invenzione di fiabe, apologhi, drammi », lo « scherzo ironico » e il « superior giuoco intellettuale » (p. 86): portando così il suo finissimo contributo d'intelligenza e di sensibilità alla comprensione di quel testo rimasto poeticamente ostico a tanta critica precedente.

Tuttavia, come s'è visto, l'adesione del B. al suo poeta, amorosa e incondizionata nelle direzioni sopra indicate, ha poi dei confini ben precisi al di fuori dei quali rimangono, oltre che le giovanili canzoni « filosofiche », « nelle quali il sentimento è come avvolto nella meditazione, nella mitologia, e nell'eloquenza appassionata e ragionatrice » (p. 80), gli stessi ultimi canti, dove il B. avverte « qualcosa di consunto e di sontuoso, di funebre e veramente disamorato, forse di vendicativo, sì della vita e sì di coloro che a lui, non solo disperato, ma svogliato di tutto, vorrebbero predicargliela buona e desiderabile » (p. 84); e questo perfino nella « splendente e nitida e melodiosa *Ginestra* », in cui « manca un accento di pietà e di umiltà, di quell'amore che il poeta arrivato al disamore di tutto e d'ognuno, non po-

teva sentire» (p. 85). Non è, come si vede, una semplice indicazione di gusto; ma c'è anche, più o meno esplicita, una limitazione ideologica, rimasta precedentemente senza effetti grazie all'adesione commossa a una sofferenza che si esprimeva in purezza di melodia. Laddove quella sofferenza tende invece a tradursi in una concezione del mondo, in un complesso di lucide e desolate formulazioni sulla condizione umana, la reazione del B., così come del resto di tanta critica leopardiana pur intelligente, è quella di destituire quelle formulazioni di qualsiasi validità conoscitiva, e di esorcizzarle in nome della poesia: « Queste sono le convinzioni leopardiane, che bisogna prendere come sono e che sarebbe ozioso discutere in se stesse, dato che valgono in quanto preliminari sui quali innalzò la propria poesia » (p. 81). Al di fuori della poesia, l'adesione del B. al suo autore resta in effetti un'adesione tutta umana, psicologica. Ma quest'adesione, a sua volta, si rivela insufficiente a sostenere il giudizio critico in quei momenti in cui la poesia leopardiana trapassa dalle pure forme melodiche alla tensione energica, assertoria ed eroica, propria degli ultimi canti: qui la diagnosi psicologica del B., di un animo « smagliato dalla passione, stanco di soffrire » (p. 84), così scaltra e suggestiva, e in parte anche vera, non riesce a darci ragione di quella lucidità e potenza di accenti, così poco « melodica », che tutti sentiamo, ad es., nel *Pensiero dominante* e nella *Ginestra* (due liriche escluse dalla scelta). Del resto, la stessa analisi dei *Paralipomeni*, definiti generosamente come la « terza gran prova » (ossia come la migliore dell'ultimo Leopardi), analisi condotta con estrema finezza di sensibilità e di cultura storica, si muove sul presupposto ideologicamente discutibile di un'affinità, che già fu asserita dal Croce (e confutata dal Salvatorelli), tra il pessimismo del Leopardi e lo scetticismo del padre Monaldo (p. 49). Ma potremmo chiederci dov'è poi in Monaldo la virile e sconsolata coscienza umanistico-eroica, presente ad es. nell'episodio della morte di Rubatocchi.

Questi dunque i confini del « leopardismo » bacchelliano. Ma, dentro questi confini, quale amorosa penetrazione, quanti tesori di squisita e illuminata sensibilità! I passi del commento che nella nostra lettura abbiamo sottolineato con adesione e ammirazione, sono numerosi. Tutte le analisi metriche, specialmente delle canzoni libere, ci sembrano felici. La preoccupazione del B. è quella di individuare, al di là della dicitura generica di « canzone libera », il carattere proprio e necessario di ciascuno schema. Ma anche a proposito di un metro chiuso come quello del *Risorgimento*, dinanzi al quale molti critici son rimasti perplessi trovandolo così poco leopardiano, il B. ha osservazioni finissime, riuscendo a giustificarlo felicemente nel quadro di una particolare situazione poetico-affettiva, e a definire così il carattere proprio del componimento: « Conveniva a un tal sentimento [' l'animazione generale indistinta, vaga e quasi trasognata... d'uno spirito che si ritrova e rivive '] perciò la festosità gaia, facile, cantabile, del metro scelto dal poeta, della canzonetta, ch'è l'unica da lui scritta, e ch'egli ha scritta per esprimere uno stato dell'animo simile a quello che invoglia a cantare quando ci si sente lieti di vivere senza saper perché. L'idea ch'ebbe il poeta di cercare, per una volta, una musica facile, fra tanta musica grave, ai suoi diffi-

cili e dolenti affetti e pensieri; di assumere, anche desumendone il tratto e la veste dalla tradizione letteraria, un andamento e garbo di musica agevole, e quel tanto che nella scelta di tal metro arieggia lo spasso il divertimento; l'idea, per una volta, di prendere una maschera; dà a questa poesia un valore d'eleganza stilistica, che, raffrontata col contenuto e coll'anima del poeta della disperazione, la fa apparire come un sorriso sopra un volto doloroso » (p. 181). Al di fuori delle osservazioni metriche, c'è poi tutta una folta messe di illuminanti notazioni, specialmente sulla lingua e sullo stile, di cui è impossibile qui, per ragioni di spazio, riferire per disteso. Ne riporteremo solo una, a puro titolo indicativo, sull'inizio del *Sabato del villaggio*, per dare un'idea dell'altezza del gusto bacchelliano, specialmente se si confrontino le sue osservazioni con quelle limitative del Pascoli e del Croce sullo stesso passo: « Perché il Nostro abbia voluto dar principio con tale figurina arcadica [la donzelletta] a una descrizione fra le sue più esatte e sapide di concreta osservazione del vero, s'intende supponendo che già gli stesse in mente il finale, ch'è nello stile d'apologo moraleggiante; e dunque supponendo che tutta la poesia gli fosse stata concepita, in idea, sopra un tono leggiero, magari un po' generico, di garbatezza manierata e didascalica. Ma già il *fascio dell'erba*, schiettamente contadinesco, non è più di stile idillico arcadico. In ogni modo, la gentilezza un poco convenzionale dell'esordio è amabile » (pp. 246-47).

L'altro amore del B., il Manzoni, sembra più facilmente riconducibile agl'interessi e alle predilezioni critiche del narratore, e per di più cultore in veste novecentesca di una formula narrativa (il romanzo storico) che ebbe già nel Manzoni il suo grande assertore. Ma anche qui, a guardar bene, sarebbe indebito pensare a un autore-pretesto, a una pura prosecuzione in termini di critica letteraria (fittizia) di meditazioni in proprio dello scrittore B. Il problema Manzoni, in tutta la complessità dei suoi termini, è infatti ben vivo e presente in queste pagine, frutto anch'esse di un'amorosa adesione e di una vasta, capillare conoscenza dei testi. Se proprio si voglia, dunque, ricondurre l'interesse critico del B. a una disposizione professionale, si pensi piuttosto al momento « oggettivo » dell'attenzione di un narratore al suo personaggio: anche perché qui, diversamente che nelle pagine leopardiane, la considerazione tecnico-stilistica, pur senza venir meno, tende a diventare un elemento di sfondo; mentre le analisi psicologiche e storico-culturali vengono in primo piano. Come già gli scritti leopardiani gravitavano intorno alla scelta e al commento dei *Canti* e delle *Operette*, così questi scritti manzoniani gravitano intorno al lungo saggio premesso come introduzione all'edizione Ricciardi delle *Opere* (Milano-Napoli, 1953). Qui il B., forte di una solida conoscenza dei presupposti storico-culturali della personalità manzoniana (conoscenza testimoniata specialmente da due scritti che precedono: « La biblioteca di Manzoni », sulle letture e le predilezioni critiche dell'autore, e « Sul Manzoni storiografo », dove si accolgono le conclusioni negative del Nicolini sull'argomento, ma si afferma che nei *Promessi sposi* « le parti storiografiche, anch'esse, vanno giudicate secondo criterio estetico »: p. 429), punta direttamente su un'interpretazione organica della concezione manzoniana nei *Promessi sposi*, in-

dividuando al fondo di essa un sentimento tragico, irriducibilmente pessimistico della vita: « Dell'umana debolezza, inanità, infelicità, il Manzoni, poeta, come lui diceva, ' sliricato ', romantico, se possiamo imitare il motto, diseroicizzato; dell'umana fralezza il Manzoni nei *Promessi sposi* palesa un sentimento, astraendo dalla ' consolazione che non avrà fine ' di là della meta ultima del ' viaggio ' terrestre; un sentimento, in quanto tale e terrestre, non che, più che pessimistico, d'ogni e psicologico e moralistico e filosofico e cristiano pessimismo » (p. 436). La radice di questo pessimismo starebbe dunque nella coscienza della vanità di ogni sforzo e di ogni merito dell'uomo, talché la salvezza sarebbe « affidata proprio alla insufficienza d'ogni buona e migliore ed ottima intenzione, anche santa » (p. 439). Da questa premessa l'analisi bacchelliana si sviluppa in modo acuto e sottile, nel rilevare il fallimento di tutte le iniziative dei personaggi positivi nel romanzo: Renzo, Agnese, ma anche il cardinale Federigo, fra Cristoforo, e lo stesso Innominato convertito. La conclusione è pertanto che « non c'è salute, non c'è verità, fuor che in un atto, disperato d'ogni altro soccorso ed atto e fatto, di piena abnegazione » (p. 444). Ora il personaggio che incarna tale conclusione, e quindi il centro poetico del romanzo, è Lucia, « mirabile anzitutto d'artistica sobrietà, la mirabile incarnazione di un'idea poetica e religiosa sublime » (p. 437).

Siamo ben lontani, dunque, da una considerazione meccanica dei rapporti tra giansenismo e cattolicesimo nel romanzo; così come siamo lontani dalle discussioni, alla lunga sterili, su un Manzoni *poeta an orator*: allo stesso Croce ravveduto, quello della famosa « scheda » del 1952, dove il sentimento cattolico del Manzoni veniva ricondotto ad una concezione morale della vita « quale anche un non cattolico ma di alto sentire avrebbe accettata », il B. rimprovera di aver considerato in fondo l'opera come ancora « pratica e moralistica, ed oratoria, se non più di oratoria specificamente ' parenetica ' » (p. 436). In realtà qui cattolicesimo e giansenismo, Voltaire e Bossuet, moralisti latini e padri della Chiesa, sono semplici presupposti culturali in funzione di un'individuazione viva concreta originale del sentire manzoniano, non identificabile a rigore con nessun sistema e con nessuna professione di fede: « Ché il pessimismo del sentimento manzoniano, non che teologico, è psicologico e naturalistico: in ciò anche più triste e pungente » (p. 441). A tal proposito, anzi, il B. nota acutamente di passaggio come nella rappresentazione manzoniana non ci sia nessun posto per il tentatore delle anime, il diavolo: « Gli è che di lui, veramente, non c'è bisogno. Nel sentimento, nella rappresentazione, nella fantasia del Manzoni, alle funzioni del tentatore e dell'ingannatore, del sofista e del seduttore, adempie adeguatamente e senza difetto il mondo, con le passioni e le debolezze, cogli inganni e i sofismi » (p. 447).

Ma siamo anche lontani, come può vedersi, dalla vigorosa problematica storico-ideologica su cui già il De Sanctis impostò le sue lezioni e i suoi saggi manzoniani, inquadrando il Manzoni nelle polemiche e nelle idee del suo tempo e riconoscendo nei *Promessi sposi* la presenza di un ideale eminentemente moderno e democratico. Certo, dopo il De Sanctis la critica del Manzoni ha fatto grandi passi nel

senso dell'individuazione del suo sentimento religioso (identificato dal De Sanctis senz'altro con « un puro umanismo etico e artistico ») : basti pensare agli studi di un Galletti, di un Momigliano, di un Ruffini. Su questa linea, il pregio del B., come s'è detto, consiste in una completa interiorizzazione dei dati culturali, e in una ricerca di ciò che fu proprio ed esclusivo del sentimento manzoniano, ossia di quella « dolorosa disperazione umana, ch'è, della poesia di lui, la segreta e nascosta vena e radice originaria » (p. 436). Senonché, nella definizione di questa disperazione, ci sembra che il B. abbia forzato un po' i termini, abbia letto un po' troppo tra le righe, e abbia finito col darci un quadro senza dubbio suggestivo, ma piuttosto unilaterale, del sentimento manzoniano. Della tendenziosità di questa lettura un esempio può essere costituito da ciò che si dice del voto di Lucia, allorquando sembra che Dio acceda alla chiamata della preghiera: in realtà quella preghiera sarebbe anch'essa una vana iniziativa, innanzitutto perché il voto risulterà poi un errore, e in secondo luogo perché « quand'ella lo pronuncia, il pericolo è già rimosso, non che dal rimorso, anzi solo dal fastidio dell'Innominato per le proprie scelleraggini; e la grazia, quand'ella pronunzia il voto, era già fatta » (p. 445). Forse non sarebbe difficile rispondere a questi argomenti giuridici con altrettante ragioni teologiche sulla validità delle intenzioni o sulla relatività, *in mente Dei*, del *prima* e del *poi*; a prescindere dal fatto, tutt'altro che disprezzabile, che la povera Lucia dopo la preghiera « sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia ». Ma sarebbe, in fondo, un accettare la disputa sul terreno stesso del B.: in realtà c'è da domandarsi, in questo caso, se a quello sfasamento di eventi l'autore annettesse deliberatamente un significato di sfiducia nelle iniziative umane, inclusa la preghiera. Quanto agli altri casi, il B. ha buon gioco nel sottolineare l'antimiracolismo manzoniano: ma anche qui, crediamo, bisogna distinguere tra effettivo sentimento tragico e onestà realistica, antiromanzesca; tenendo presente, ad esempio, una dichiarazione di questo genere, fatta dal Manzoni al Fauriel nel maggio del 1822, durante la composizione del romanzo: « Quanto al progresso della vicenda, all'intreccio, ritengo che il mezzo migliore sia di fare il contrario di quello che han fatto gli altri, di applicarmi a considerare nella realtà il modo di comportarsi degli uomini e di considerarlo appunto soprattutto in ciò che esso ha di opposto allo spirito romanzesco ». La preoccupazione del B., nei confronti di questo anti-romanzesco, è invece quella di conferirgli un sistematico significato tragico, valorizzando per così dire le coincidenze delle non coincidenze: col risultato, a un certo punto, di « riliricare » il tono del romanzo, lasciando in ombra la sua novità realistica, la luce di bonarietà e di letizia temperata che s'irradia dal mondo degli umili, e infine la sua carica di polemica democratica: carica già sottolineata, come s'è detto, dal De Sanctis, severamente limitata poi dal Gramsci, ma pur sempre presente nel romanzo, come hanno dimostrato le pagine del Russo, del Calosso e ultimamente del Sapegno. Un corollario di quell'interpretazione esclusiva del sentimento manzoniano è la netta distinzione tra « poesia » e « ideologia »: distinzione che induce il B. ad escludere dalla sua raccolta, come « non appartenenti e pertinenti all'opera poe-

tica, né conferenti alla cognizione estetica di essa in senso esplicito e stretto, per così dire, personale » (p. 456), scritti quali le *Osservazioni sulla morale cattolica*, il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* e la *Lettre à M. Chauvet*: dove, oltre tutto, c'è pur tanto di « poetico » e « personale » in senso stretto.

Ci siamo soffermati di proposito sulla parte di questo saggio introduttivo riguardante i *Promessi sposi*, in quanto essa è chiaramente la parte centrale e più impegnata del saggio. Ma ora vorremmo aggiungere che la rassegna, che segue, delle opere poetiche anteriori, pur nella sua sobrietà, ci sembra particolarmente calzante, specialmente per ciò che riguarda la considerazione del contrasto fra un contenuto nuovo e potente e un'espressione ancora consueta e debole: « Negli *Inni sacri*, e nelle altre religiose, nel *Cinque Maggio*, nell'*Adelchi*, concetto e immagine ed espressione poetica non vengono a luce e vita dalla perfezione della lingua e della forma, anzi, come lavoro di scalpello e di sbalzo, sorgono faticosamente dal contrasto e dal tormento, da una forma di continuo raggiunta e ripersa, in travaglio perpetuo » (p. 459).

Vorremmo inoltre, prima di chiudere questa rassegna e discussione, segnalare altri due scritti manzoniani: la « Nota biografica » inclusa nel medesimo volume delle *Opere*, dove il B. psicologo e osservatore di anime riesce a cogliere suggestivamente gli aspetti di reticenza e di silenzio caratteristici del personaggio Manzoni; e « Natale con Alessandro Manzoni », un'analisi del frammento *Il Natale del 1833*, condotta con la sensibilità poetica e l'acume psicologico propri del miglior B.

Luigi Blasucci

Ippolito Nievo. — *Confessioni di un italiano*, con introduzione di Goffredo Bellonci e a cura di Elena Spagnol Vaccari (« Biblioteca di Classici italiani » diretta da Carlo Muscetta, n. 4: Universale Economica). — Milano, Feltrinelli edit., 1960, voll. 2: pp. XLIV, 1-432; 433-1004, in-16°.

Cesare Bozzetti. — *La formazione del Nievo*. — (Guide di cultura contemporanea) Liviana editrice in Padova, 1959, pp. 228, in-16°.

È una buona edizione del romanzo, la prima delle *Opere* del N. che la collezione si propone di stampare, seguendo il proposito romantico e sempre attuale di divulgare i libri illustri, sì che divengano veramente popolari, nutrimento civile. È lodevole la serietà con cui è attuato l'impegno. I volumi sono curati con la migliore arte filologica, sì da dare affidamento, sia per il testo, sia per la vasta introduzione critica.

La Spagnol Vaccari, quanto al primo, si rifà all'ediz. Romagnoli della collez. Ricciardi, 1952; e a questo proposito conviene informare che la curatrice si è trovata dinanzi a discrepanze, tanto che in una nota informa: « è dato distinguere due famiglie di esemplari, frutto evidentemente di due edizioni »: la prima autentica reperibile ormai solo nelle biblioteche e presso i primi acquirenti, ed un'altra posteriore ancora in commercio, che si distingue dalla prima per riscontri puntuali, e meno pregevole a causa di qualche refuso od errore rimasto nel ricomporre la stampa, mantenendo la data del « finito di stampare » del '52. Son misteri editoriali. La curatrice, indica alcune delle discrepanze; e si rifà naturalmente al primo testo. Ella ha fornito di ogni sussidio l'opera: delle note di carattere storico illustrano in particolare le vicende veneziane ed italiane cui accenna il Nievo, e puntualmente dichiara di quali autori egli s'è valso; ha inoltre aggiunto un utile glossario dei vocaboli dialettali, antiquati e delle forme familiari frequenti nel testo; e l'ha soprattutto corredato di un prezioso indice dei nomi e degli argomenti narrati, che rende agevole il riscontro dei fatti, il reperimento dei molti personaggi minori, ecc., e dà insomma speditissima notizia di quasi ogni pagina. Ciò fa sì che questa sia una praticissima edizione del romanzo, e non solo popolare, ma tale da rendere anche allo studioso reale servizio.

La ricca prefazione del Bellonci, uno dei decani degli studi italiani, dipana al lettore con un impegnatissimo discorso, pieno di calda adesione spirituale e ben informato della ormai non esigua bibliografia critica nieviana, gli eventi della breve intensa vita del N., disegnando un ritratto virilmente deciso; e insieme studia i motivi morali intellettuali ed artistici onde s'intesse la sua opera, in ispecie il capolavoro. Qui non mancano, anche a proposito dell'opere minori, notazioni vive e sortite da una rinnovata e precisa lettura (come là dove ad es. del *Conte pecoraio,* a differenza del comune giudizio, osserva « che ha parti eccellenti, quelle dove vediamo sempre più approfondita la conoscenza dei contadini » anche se cede poi al romanzesco: e ciò viene ad appoggiare anche un mio giudizio espresso su questo *Giornale)*; ed in particolare si stende sopra le *Confessioni.* I consensi del lettore a codeste pagine introduttive anche per la cordiale esposizione del B. che vibra in un intimo consentimento agli ideali nieviani, sono molti. Non mancano le osservazioni critiche nuove, come là dove, ricordando la derivazione dalle *Confessioni* del Rousseau della famosa pagina del Bastione d'Attila del N. ha modo di indicare che dall'*Emile* non derivano solo reminiscenze tratte dalla famosa *Professione di fede del vicario savoiardo,* ma ben di più: « Nessuno si è accorto che lo stesso schema delle *Confessioni* segue quello di Rousseau: dalla educazione naturale dell'infanzia dei ragazzi cresciuti in libertà e ammaestrati dalle prime esperienze, alla educazione storica dall'adolescenza, ecc. ». Sarà concesso anche esprimere una riserva, a proposito di un raffronto riguardante la Pisana: per trovare, se non proprio « una fonte », almeno una derivazione libresca all'appassionata figura della fanciulletta e donna, il Bellonci ricorda Lilla del *Lorenzo Benoni*

di Giovanni Ruffini. Son anch'io convintissimo del valore di questo romanzo (in cui tutta la fuga finale, ad es. col terrore del perseguitato, è bellissima) che al B. pare narratore degno di essere ristudiato (e lo merita certo): ma qui si oppongono troppe cose: conosceva l'inglese il Nievo? Non pare. Poté aver notizia, in traduzione anche francese, del libro? E, in ultima analisi, è proprio necessario, indispensabile, che esista una derivazione libresca? Tanto varrebbe allora risalire alla figura di Francesca da Rimini dantesca, nella appassionata lettura romantica! O vedere consonanze con Selvaggia di *Niccolò de' Lapi* dell'Azeglio; mentre non ce n'è affatto bisogno. La Pisana del Nievo è creatura ben sua, plasmata dalla sua fantasia e via via approfondita, e colorita nei versi e in prosa (Favitta) fino alla splendida figura del capolavoro: il nome risale a Pisana di Prampero, ma l'originalità di lei, e cioè la paternità artistica del N., paiono a me indiscutibili. Il chinarsi con affettuoso e indagatore occhio su l'infanzia è proprio del Nievo, ammaestrato, quasi certamente, dal Rousseau; ma la caratteristica assolutamente nuova del personaggio (che genericamente, come tipo psicologico, si deve accomunare a quello dell'altre diverse donne di passione romantica, traviate e purificate dall'amore), è di essere stato rappresentato già tutto al vivo e colmo di sé, ardente e capriccioso, fin dalla prima infanzia. La Pisana è anzi ancor più fremente e bella, come creazione artistica, quand'è inconscia e irrequieta fanciulletta, che non quando divien donna: in ciò tutti consentono. La ricerca delle fonti o derivazioni mi par perciò astratta e vana opera: più utile quella delle consonanze psicologiche.

« Il periodo di formazione e dei primi tentativi letterari del Nievo, tra il 1849 e il 1855, ci è apparso non solo assai più ricco di interesse di quanto a prima vista potesse sembrare, ma fondamentale per la comprensione dell'intera sua opera »: così delimita l'autore il suo tema. È una indagine biografica non fatta sopra dati esterni, ma seguendo il corso dell'esperienza letteraria e psicologica e morale dell'autore: disamina dell'intimo insomma, basandosi sopra le lettere, che, sebbene non ancora raccolte in corpo unico, (quando le potremo vedere unite?) tuttavia possediamo abbastanza numerose, e sopra i diversi scritti giovanili.

Il B. che da anni va studiando il N., e saggiando vari aspetti della sua opera con finezza ed amore, qui ha campo di svolgere una analisi degli indizi, dei germi, delle prime tendenze affioranti: specialmente le lettere a Matilde e quelle al Magri e al Cassa sono messe in opera. Ma anche naturalmente il tirocinio letterario-poetico è studiato, e l'esordio dell'*Antiafrodisiaco*, e quindi i *Versi* del '54; e si conclude con lo sbocco verso la prosa.

Giustamente si osserva come la cultura del N. si formò soprattutto nelle sue letture private e dalle vive esperienze, più che non dalla scuola; si ricerca nell'epistolario a Matilde la notizia esplicita dei libri, particolarmente di francesi contemporanei, noti al N., ed in ispecie i romanzi. Qui appare nella sua grande importanza l'influenza di Rousseau della *Nouvelle Héloïse* e dell'*Emile* e delle

Confessions; e degli italiani, com'è chiaro, quela dell'*Ortis*. Ma con ciò, pur nell'incompiutezza di una personalità in formazione, e romanticamente atteggiata, è fin da allora evidente la sodezza e la sobrietà morale del giovane N. Una analisi sottile, accurata come quella del Bozzetti è sempre utilmente intrapresa; pure, anche se la potessimo estendere agli articoli giornalistici (qui non ancora studiati, perché esulano dal periodo preso in esame), sono d'opinione che uno studio simile è di necessità frammentario ed incompleto; « il più divin s'invola » sempre, e non lascia documento scritto comprobante. Son gli affetti, le meditazioni, le speranze, il rimuginare delle esperienze sofferte, è il maturar dell'anima che non può trovare testimonianza, anzi rivelazione, se non più tardi, nell'opera che ormai ha il suggello dell'arte, ove son cristallizzate le passate memorie. Questo il limite fatale di lavori come questo, forzatamente sempre imperfetti, anche se condotti con sicurezza di osservazione critica, com'è questo, e con sentimento di delicata partecipazione.

G. De Blasi

Giorgio Bàrberi Squarotti. — *Astrazione e realtà*. — Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, in-8°, pagg. 338.

Con la presente raccolta di saggi, quarto dei « quaderni del Verri » diretti da L. Anceschi, Giorgio Bàrberi Squarotti porta un contributo davvero notevole agli studi sulla letteratura italiana del Novecento, non solo in senso normale, per quel che dice e per i risultati che offre, ma anche in senso indiretto, per il suo discorrere spontaneamente e non programmaticamente difficile su molte delle difficoltà letterarie del secolo. Per mezzo di un'indagine stilistica spesso positiva e penetrante, egli tende alla composizione di un quadro eticoculturale in cui prendono posto talune esperienze finora considerate assai diverse tra loro. Le tappe del suo lungo discorrere sono Carducci, Pascoli, Gozzano, Saba, Ungaretti, Boine, Rebora, Sbarbaro e Pavese: poeti che appena accennano a ciò che accadrà nel Novecento, e poeti che *sono* il Novecento; poeti del versante tecnico-formalistico, e poeti del versante morale e moralistico. Il tutto all'effettiva insegna del titolo: mutuato in buona parte dal linguaggio corrente ma reso abbastanza indicativo di una reale e travagliata vicenda.

Fra i risultati critici particolari, va menzionato in primo luogo quello ottenuto sul campo della poesia carducciana, dove dall'uso del nome proprio a quello di altri termini, elementi di discorso e formule tecniche, si assiste a un continuo e fermo ordinarsi della parola in senso retorico. La famosa retorica di cui tante volte si è parlato a proposito — e a sproposito — del Carducci, viene storicamente compresa, descritta e documentata nei suoi nessi vitali dal Bàrberi Squarotti, in modo da divenire esemplare non tanto di un particolare e clamoroso procedimento espressivo, quanto di un complesso di atteggiamenti rispetto ai quali si caratterizza come « turbamento » la vena migliore del poeta e si definisce poi come « libertà », « crisi »,

l'avventura della poesia novecentesca vera e propria. Della quale appresso, sulla scorta del saggio del Contini su *Il linguaggio di Pascoli* (1) e secondo un'opinione ormai largamente diffusa, i precedenti più diretti vengono trovati nella poesia pascoliana; e successivamente ritrovati in quei luoghi estremi dell'esperienza linguistica del Gozzano, dove « i termini del monolinguismo tradizionale... sono superati in un nuovo linguaggio lirico attinto ai margini ormai della semanticità normale della parola, là dove essa annulla la sua natura di designazione per l'avventurata vicenda dell'allusione, dell'analogia ».

Fra due modi di astrazione, quindi, quella mitologica del Carducci e quella analogica dei poeti del Novecento, si attua la faticosa ricerca della « realtà ». Rispetto alle « esperienze poetiche del novecento italiano », quella di Pavese si presenta come « una situazione laterale ». Al centro, la parola « torturata e oscura » di Rebora: negativa illustre dell'ordine restituito alle patrie lettere da Giuseppe Ungaretti. Indicati i termini della tenzone novecentesca in « organizzazione e regola » contro « inquietudine e disordine », dice testualmente il nostro critico della poesia ungarettiana: « Ultima meravigliosa e miracolosa rinascita di tutti i gloriosi trionfi di purezza, di selezione, di ornato e di figurato della tradizione, il linguaggio ungarettiano getta la sua luce immacolata sulla confusione degli stili, sulla parola come dubbio e segno inquietante, su tutta la vicenda linguistica, fra l'ultimo ottocento e il novecento, che è testimonianza dell'uomo in crisi senza luce d'assoluto, di verità ordinata e indubitata ».

Se con questa frase siamo al mezzo dell'itinerario critico del Bàrberi Squarotti, siamo anche ai limiti di penetrazione delle sue analisi, ossia al punto in cui rischia anch'egli di sbandare fra realtà ed astrazione. L'esemplarità tecnica dell'esperienza ungarettiana, ci sembra dubbio che si possa trasferire dal particolare campo di una letteratura postromantica e italo-francese a quello generale della letteratura italiana, a « quello splendido universo linguistico della tradizione che ha inizio con l'inizio stesso, aulico e 'separato', della poesia italiana, e il suo nome centrale nel Petrarca »; così come ci sembra dubbio che si possa seguire il Bàrberi Squarotti oltre il punto in cui le luci dell'assoluto e quelle della « realtà » si confondono. Preferiamo quei momenti d'indagine stilistica in cui effettivamente consistono saggi e libro, dei quali si diceva all'inizio a proposito del Carducci. Fra i più felici, si possono aggiungere l'esame sulle varianti del *Pianissimo* di Sbarbaro e quello sulla rima di Saba. Specie il saggio sul facile-difficile Saba, forse il migliore della raccolta, colpisce per sicurezza e acutezza. Il critico lo imposta infatti sulla necessità di chiarire la singolarità di un'esperienza poetica « apparentemente tutta risolta nell'ambito della tradizione linguistica italiana dell'ultimo ottocento ». Sotto le apparenze, la poesia di Saba rientra « storicamente nel panorama della problematica stilistica della civiltà poetica del novecento italiano », secondo quanto attesta l'uso della rima, la quale è proprio il segno di un distacco dalla tradizione e lo stru-

(1) G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura della Società di studi romagnoli, Faenza, Lega, 1958.

mento col quale il poeta supera e compone « i due momenti fondamentali della sua gnoseologia lirica, l'apprensione sensuale delle cose... e la meditazione sul ' significato ' di quell'esperienza dei sensi ». Reltà, astrazione e altri termini a parte, siamo sul piano del vero lavoro critico, di quelle ricerche, scoperte e contributi per cui abbiamo apprezzato il Bàrberi Squarotti fin dalle sue prime prove.

SERGIO ANTONIELLI.

ANNUNZI

È stata opportuna l'idea di raccogliere in volume gli studi che ERNST ROBERT CURTIUS (1886-1955) aveva dispersi in riviste e riguardano la disciplina di cui egli era Maestro: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Bern-München, Francke Verlag, 1960, in 8°, pp. 504). Abbiamo così l'occasione di rileggere scritti come quello, felicemente sintetico, sulla tradizione medievale della cultura moderna (*The Medieval Bases of Western Thought*, conferenza riprodotta in traduzione italiana nel « Convivium » del gennaio-febbraio 1956), o l'altro, non meno eccellente, sulla retorica antica e la storia comparata delle letterature (specie a proposito della traiettoria seguìta da singoli temi letterari attraverso la vasta area d'Europa). I due scritti enunciano principii che, si sa, reggono il famoso libro del Curtius, largamente diffuso e tradotto in più lingue (inglese, spagnola, francese, portoghese), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, di cui la Casa Francke dà ora in luce, nella solita elegante veste tipografica, la terza edizione.

Una parte essenziale della preziosa Raccolta consta di saggi relativi all'antica epica francese, i quali dovevano metter capo a un'opera che l'Autore non ebbe tempo di scrivere. — Ma vedo che Ramón Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Picard, 1960: v. Indice dei nomi) non legittima certi avvicinamenti formali, « topici », postulati dal Curtius, tra epica latina e epica romanza. E si tratterà, infine, di due diverse visioni storico-letterarie.

Quanto agli *Aufsätze* che si riferiscono alla letteratura italiana, contentandoci di un solo accenno alle tre pagine su Sicco Polenton e alle recensioni di lavori intorno all'Umanesimo, ricordiamo la sezione *Neue Dantestudien*, a cui tiene dietro il capitolo dei rapporti tra Dante e Alano di Lilla (cioè delle affinità stilistiche e concettuali tra la *Divina Commedia* e l'*Anticlaudianus*). Delle *Studien*, indagini e teorie, su Dante del Curtius fino al 1947 diede accurata notizia Herbert Frenzel: *Latinità di Dante, Riassunto delle teorie dantesche di E. R. Curtius*, nel « Convivium » del gennaio-febbraio 1954. A conoscere quanto del Curtius può interessare il dantista giova non solo esaminar a fondo singoli suoi lavori apparsi nelle « Romanische Forschungen » e nella « Zeitschrift für romanische Philologie », ma « ricostruire l'opera intera sul Medio Evo latino, la quale, in ultima analisi, si rivela una

opera su Dante. I singoli punti di riferimento che il Curtius è riuscito a stabilire fra Dante ed i dieci secoli della letteratura medievale latina, si possono contare a centinaia. L'importanza particolare della visione dantesca dell'insigne romanista sta proprio nell'aver dimostrato, in maniera esauriente e positiva, che la figura spirituale e poetica dell'Alighieri è intimamente connessa con i molteplici aspetti della cultura latina del Medio Evo. Più profondamente si riesce a conoscere tale cultura, e più chiaramente si comprenderanno la personalità e l'opera del poeta ».

I libri del Curtius si continuano a stampare, sempre presso la Casa editrice Francke. Del 1960 è la seconda edizione del *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (pp. 528) e del 1954 è la seconda edizione dei *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (pp. 446). Questi ultimi sono stati tradotti in spagnolo da Eduardo Valentí: *Ensayos críticos acerca de literatura europea* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1959, in due volumi di pp. 369 e 381), e dalla poesia di Virgilio arrivano alla novellistica dell'americano William Goyen; trattano dunque di Virgilio, Goethe, Fr. Schlegel, George, Hofmannsthal, Hesse, Balzac, Emerson, Unamuno, Charles du Bos, Ortega, Pérez de Ayala, Joyce, Eliot, Toynbee, Guillén, del romanzo francese, di Cocteau, Goyen, del tema letterario della nave degli Argonauti (pagine che mostrano bene la continuità della tradizione letteraria europea), e si concludono con la ristampa del prologo, molto stimolante, che il Curtius aveva scritto per il libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.

A. Sch.

« Lo studio dell'*ars dictandi*, avviato nel secolo scorso con le ricerche e la preziosa silloge del Rockinger, e proseguito da insigni maestri come in Francia il Valois il Thurot il Délisle, in Germania il Sutter ed il Bresslau, in Italia il Gaudenzi (a cui si deve, tra l'altro, la monumentale *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, che nei suoi tre volumi accoglie anche opere interessanti l'*ars dictandi*); nei primi cinquant'anni di questo secolo ha visto solo pubblicazioni sporadiche dovute a pochi ricercatori, quasi esclusivamente stranieri. La maggior parte dunque delle opere dei dettatori, la cui importanza per ogni aspetto della vita e della cultura dei secoli XII-XIV è stata da gran tempo riconosciuta, giace ancor oggi inedita nelle biblioteche di tutta Europa e d'America; solo pochissimi testi sono stati pubblicati, in edizioni inoltre presso che introvabili ».

È giunto perciò il momento, come concludono, in un Piano dattiloscritto, filologi valorosi quali Giuseppe Vecchi e Virgilio Pini, di raccogliere in un *Corpus dictatorum italicum* « tutta la produzione dei maestri italiani di *dictamen*, che sono i più antichi e quelli che più largamente hanno esercitato la loro influenza sulla cultura europea non solo contemporanea ». A quest'opera appunto è diretta da tempo l'attività dei due filologi, che hanno trascritto direttamente, o da film, e hanno collazionato testi, allo scopo di presentarne l'edizione critica; e alla loro attività si affianca e coordina quella di altri studiosi, inglesi e tedeschi, così che il *Corpus* assumerà carattere internazionale. In concreto, il Piano mira a costituire un Archivio fotogra-

fico in microfilm, già in formazione avanzata, e a pubblicare una Collana di testi critici secondo un prospetto sagacemente elaborato. (Per particolari ci si rivolga al prof. Giuseppe Vecchi, Università degli Studi, Facoltà di Magistero, Bologna).

Il Piano di edizione prevede circa 24 volumi, di cui tre usciranno annualmente, ciascuno di complessive 900 pagine. In tre anni potrebbero intanto vedere la luce: Alberico da Montecassino (*Breviarium* e *Flores*), Bene da Firenze (*Candelabrum* e *Summa dictaminis*), Guido Faba (*Prima sezione delle opere*); Boncompagno da Signa (*Boncompagnus, Opuscula*), Guido Faba (*Seconda sezione delle opere*); Giovanni di Bonandrea (*Introductio ad dictamen*), Guido Faba (*Rota nova*), Boncompagno da Signa (*Rhetorica novissima*). I volumi saranno forniti di copiosi indici relativi alle vicende storiche, al contenuto dettatorio e alle fonti. Naturalmente, in seguito sarà via via fatto posto a Alberto Samaritano, Ugo da Bologna, Giovanni da Gaeta, Alberto di Morra, Tommaso da Capua, Alberto da San Martino, Bono da Lucca, Boto da Vigevano, Matteo de' Libri, Mino da Colle, Filippo Ceffi, ecc., fino a Pier della Vigna, Guidotto, Brunetto Latini, ecc.

A. Sch.

La rivista americana « Romance Philology », diretta autorevolmente da Yakov Malkiel, e pubblicata dalla Università di California, ha dedicato due dei suoi densi fascicoli ad un omaggio a Ernst H. Wilkins (Vol XIII, Nn. 3 e 4, Febbraio e Maggio 1960). Oltre a notevoli saggi ed articoli scritti in onore del Wilkins da vari studiosi, è particolarmente da segnalare l'utile « Bibliografia analitica » degli scritti del Wilkins, pubblicata nel fascicolo di Febbraio per cura di Giovanni Cecchetti, Nicholas J. Perella, John A. Scott e Benjamin M. Woodbridge, Jr. Il grande numero e la varietà delle voci bibliografiche sono di per sé poderosa testimonianza dell'opera svolta dall'insigne studioso soprattutto, ma non esclusivamente, nel campo della letteratura italiana.

R. C.

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, con introduzione di B. T. Sozzi e A. M. Carini, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. XLIII-532. — L'Universale Economica dell'editore Feltrinelli ha inserito opportunamente tra le sue varie sezioni una serie organica di classici italiani (« Biblioteca di classici italiani », diretta da Carlo Muscetta). Hanno già veduto la luce opere di Giannone, Machiavelli, Nievo e Manzoni. Ora è la volta di una nuova edizione del poema del Tasso presentato con competenza da B. T. Sozzi e curato con precisione da Anna Maria Carini. Il saggio introduttivo del Sozzi ripropone, come è naturale, la già nota e personale interpretazione della *Liberata* che questo serio e attivo studioso del Tasso aveva delineato e prospettato in altre sue precedenti pubblicazioni tassiane. Il suo discorso tuttavia s'è, questa volta, disteso in una forma di piana e didascalica comunicazione, la più adatta per il largo pubblico di lettori a cui questa edizione economica della *Liberata* è destinata, e

s'è arricchito di due paragrafi assai utili: uno dedicato a riassumere le vicende del poema e a illuminarne di scorcio i grandi temi, ed uno destinato ad accogliere una breve ma succosa storia della fortuna dell'opera tassiana dai primi interventi polemici dei cinquecentisti sino ai contributi, filologi e critici, dei contemporanei. Il Sozzi ha così felicemente ottenuto due risultati altrettanto apprezzabili: ha cioè fornito, ai più esigenti lettori, un quadro interpretativo del tutto aggiornato, a livello scientifico, e nello stesso tempo ha saputo suscitare l'interesse e risvegliare la curiosità dei lettori meno provveduti mediante una premessa affabile e invitante, in cui tutti gli aspetti letterari e i significati storici della *Liberata* sono illustrati in modo chiaro e semplice, sobriamente essenziale. L'introduzione è corredata d'una bibliografia per niente convenzionale, ma ricca, ancorché intelligentemente selettiva, e opportunamente divisa in varie sezioni.

Anna Maria Carini, giovane quanto valente studiosa del Tasso (è nota, infatti, per avere pubblicato con rigore, negli « Studi tassiani » di Bergamo, le postille inedite di Torquato al *Naugerius* del Fracastoro e alla *Poetica* del Trissino), ha provveduto, dal canto suo, al commento, al glossario e all'indice dei nomi. Le chiose a pié di pagina sono semplicemente esplicative, secondo le norme della collana, e la Carini s'è attenuta con scrupolo, ma non con avarizia, ai criterî editoriali riuscendo a fornire, entro i limiti prescritti, un commento asciutto e veloce, del tutto esauriente per un primo accostamento al poema. Assai utile il glossario (che manca in tutte le altre edizioni della *Liberata*). Dispiace tuttavia che vi figuri soltanto il rinvio alla parola quando appare per la prima volta oppure quando ricompare con mutato valore semantico. Viene così a mancare l'indicazione della ' frequenza ' delle parole stesse, sia pure nella medesima accezione. Ma la colpa non è della Carini, la quale s'è attenuta alle norme della collana che escludono dal « glossario » la nozione di ' frequenza ', laddove sembra ormai necessario attribuire ai lessici degli autori classici anche la funzione utilissima di ' concordanze '. Molto ampio l'indice dei nomi, certamente il più ampio che si conosca perché non si limita a registrare i luoghi dove i nomi figurano esplicitamente, ma rinvia anche a tutti quei passi dove i personaggi sono presenti e agiscono senza essere espressamente nominati. L'indice fornisce anche notizie storiche e geografiche, oltre a precise didascalie.

Il testo della *Liberata* che il Sozzi e la Carini hanno ritenuto di adottare per questa loro edizione è lo stesso che io ho curato per l'editore Mondadori (1957). Non posso ovviamente che rallegrarmi constatando, anche in questo caso, che si sta ormai diffondendo una ' vulgata ' del poema che non è, per lo meno, scorretta e arbitraria, come quella che veniva seguita sino ad alcuni anni or sono.

L. C.

Gibbon's Journey from Geneva to Rome: His Journal from 20 April to 2 October 1764, edited by Georges A. Bonnard. London, Nelson, 1961. Pp. XXIV+268; 12 tav. fuori testo. — All'età di 24 anni colui

che doveva essere il più grande storico inglese del Settecento, Edward Gibbon, incominciò a tenere un diario. La pratica durò per poco più di tre anni, dal 4 agosto 1761 al 2 ottobre 1764, ed in quel periodo Gibbon riempì di annotazioni su quanto faceva, su quel che leggeva, sulle persone e cose viste, sette quaderni. Fino alla fine del 1762 Gibbon rimase in Inghilterra, nel gennaio del 1763 andò a Parigi, di qui, nel maggio, a Losanna. Ne ripartì nell'aprile 1764 per quel viaggio che doveva portarlo, nell'ottobre dello stesso anno, a Roma. Il diario si conclude appunto con una serie di annotazioni sulle opere d'arte e soprattutto sulle antichità vedute a Roma. È ben noto che, come egli ebbe a narrare, fu proprio in quell'anno che « meditando fra le rovine del Colle Capitolino » egli concepì il disegno di quel suo monumentale *Decline and Fall of the Roman Empire*, che è non soltanto un classico della storiografia di tutti i tempi, ma una delle opere supreme della letteratura inglese del Settecento, « l'ultima grande epica della nostra letteratura », come l'ha definito recentemente l'illustre critico E.M.W. Tillyard.

Il presente volume, che è una edizione critica esemplare sia per la cura del testo sia per le note davvero esaurienti, dovuto al Prof. Bonnard dell'Università di Losanna, non riproduce tutto il diario ma soltanto l'ultima parte (la seconda metà del sesto quaderno e tutto il settimo) riferentesi al viaggio da Ginevra a Roma. Era quanto rimaneva ancora inedito del diario stesso: il resto infatti era stato variamente pubblicato in parte a Londra, in parte a Losanna fra il 1929 e il 1952. È un peccato che un documento di notevole importanza biografica e di interesse storico e che si trova depositato in un'unica biblioteca (British Museum) sia stato pubblicato in maniera così frammentaria e inorganica, sotto vari titoli tanto da renderne malagevole la consultazione. Il presente volume mostra quasi esclusivamente gli interessi del Gibbon storico, turista curioso, e cultore di antichità. Scritto in francese, ha l'aria della annotazione attenta ma per nulla curata dal punto di vista formale, e non presenta alcun interesse letterario. Le soste più lunghe del Gibbon nel suo viaggio furono a Torino (26 aprile-14 maggio) e a Firenze (19 giugno-22 settembre), ma si direbbe che anche qua il Gibbon si sia mosso essenzialmente fra la colonia inglese e quei rappresentanti dell'aristocrazia italiana che si tenevano con essa in contatto. Non vi sono indicazioni in questa parte del diario di contatti con ambienti più specificamente letterari né di interessi per la letteratura italiana, salvo nel settore strettamente storico e antiquario: non mancano naturalmente riferimenti alle opere del Muratori.

G. M.

ARTURO POMPEATI

Il 23 maggio 1961 si è spento a Venezia Arturo Lucchini Pompeati. Nato a Ferrara il 18 aprile 1880, si trasferì giovanissimo a Padova, dove divenne all'Università ben presto allievo, tra i più diletti, di Francesco Flamini, che l'ebbe in tal pregio da volerne pubblicati in questo *Giornale* prima un breve scritto *Per la biografia di Paolo Paruta*, **45** (1904) e poi la più ampia tesi di laurea *Le dottrine politiche di Paolo Paruta*, **46** (1905). Il Pompeati si formò, dunque, nei primi anni alla onesta e operosa scuola storica o del metodo storico, dando bella prova di sé in quei giovanili studi dotti e sagaci.

Dopo essere stato a lungo docente nelle Scuole medie, ottenne la cattedra di letteratura italiana, succedendo a Antonio Fradeletto, nell'Istituto universitario di Ca' Foscari in Venezia, sua città di elezione, e v'insegnò con sapienza e fervore di vero maestro sino al suo collocamento a riposo nel 1950.

Fu il Pompeati uno spirito alacre e aperto a vari interessi culturali e umani, con una sua singolare capacità, dimostrata in molti e diversi scritti, di conversatore piacevolmente discorsivo e garbato, con una vivace sensibilità e agilità e perspicuità di stile, che facevano amare in lui soprattutto il letterato di buon gusto. Queste doti si riscontrano già nei *Saggi critici* del 1916, ma più in quello su *Arrigo Boito poeta e musicista* del 1919, che è per acutezza ed equilibrio critico fra le sue cose migliori, nel *Dante*, bel volume d'insieme, del 1921, che gli valse il riconoscimento di un premio, e pur in quell'*Ariosto* del 1933, dove, però, si avverte il gusto degenere delle biografie romanzate, e in tanti altri minori suoi scritti, comparsi in varie riviste. Fornito di buona cultura musicale (frequentò per qualche anno, dopo la laurea, il Conservatorio di Milano), s'indusse a cercare con finezza modi e accordi con la musica in nostri scrittori moderni, come Alfredo Oriani (*Alfredo Oriani e la musica*, in *La rassegna nazionale*, aprile 1928), Antonio Fogazzaro (*A. Fogazzaro e la musica*, in *Il Pianoforte*, ottobre 1925) ed Enrico Thovez (*Le idee musicali di E. Thovez*, in *La rassegna musicale*, ottobre 1929).

Questa complessità di studi e di ricerche attesta nel Pompeati non tanto l'attitudine alle indagini profonde e alle scoperte geniali quanto quella di sapere trattenersi con agevolezza felice sui più vari argomenti, ben consertando i risultati altrui coi propri punti di vista: chiarificatore eccellente e nobilissimo divulgatore, come ne fanno prova i molti commenti — tutti lucidi e attenti alla sostanza del pensiero e dell'arte, — che ci ha lasciato, quelli, per es., della *Divina Commedia*, del *Principe* del Machiavelli e dei *Canti* del Leopardi.

E fu congeniale allo spirito e al costume del vecchio e glorioso *Marzocco* la sua assidua collaborazione con numerosissime recensioni e qualche scritto originale, in cui mostrò assai bene di armonizzare con l'intento precipuo di quella rivista settimanale, che era quello

di accostare la cultura accademica agli spiriti ed agli strumenti della cultura viva.

Documenti del suo sano equilibrio critico sono la monografia sul *Monti* del 1928, condotta col serio impegno di chiarire i pregi e i limiti dell'arte montiana, e, ancor più, la poderosa *Letteratura italiana* (Torino, U.T.E.T., 1944-50), in quattro grossi volumi, nei quali la molteplice materia dal Medioevo al Pirandello è raccolta e ordinata con scaltrezza di critico provetto e tutto il nostro mondo letterario è rappresentato con nobile vivezza morale e urbanità espressiva. Se non splende per potenti sintesi e intuizioni penetranti, questa storia letteraria, tuttavia, in molte pagine contiene giudizi ispirati a una franca indipendenza intellettuale. È un'opera nella quale si avverte quanto abbiano operato sull'intelligenza e il gusto del Pompeati la grande lezione del Carducci e, con più efficacia, l'impulso rinnovatore di Benedetto Croce. Più di sei anni d'intenso lavoro gli è costata quest'ultima fatica, con la quale degnamente fornì agli studi uno strumento di cultura accessibile a tutti; e anche di ciò tributiamo alla sua memoria, col commosso rimpianto, la nostra riconoscenza.

NATALE BUSETTO

Ci giunge, mentre questo fascicolo sta per uscire, la notizia dolorosa dell'improvvisa scomparsa di Luigi Russo. Il Giornale ne ricorderà prossimamente la figura e l'opera.

STRUTTURA E TECNICA DELLE NOVELLE DEL GRAZZINI

Una prima indicazione sulla struttura della narrativa del Grazzini può essere data da un'indagine della cornice delle *Cene*, che varrà altresì a chiarire il rapporto tipico del novelliere col modello boccaccesco, secondo una condizione necessaria della prosa narrativa cinquecentesca. Anzitutto si può notare come l'introduzione alle *Cene* non raccolga i dati di un'occasione storica per l'incontro degli uomini e delle donne da cui scatterà l'intrattenimento tipicamente sociale del novellare in comune: al contrario, si tratta di una situazione normale, consueta, quasi borghese, la pioggia, la neve, l'inverno, un pomeriggio di festa, trascorso fra canti e musiche e letture, e appena mosso e reso più vivace da una battaglia a palle di neve. Nulla di più remoto dalla situazione del *Decameron*, che, nel cinquecento, il Giraldi Cintio doveva fedelmente ricalcare: una semplice ricerca, da parte del Grazzini, di una circostanza esteriore per giustificare, rispetto alla tradizione boccaccesca, lo schema fisso delle novelle, narrate in un gruppo, a turno, dai componenti, durante una serie di incontri periodici: la cornice, infatti, dopo la più distesa introduzione iniziale, finisce per ridursi a non più che un esile e frettoloso modo di aprire e di chiudere ciascuna novella, quasi una semplice indicazione tipografica, che si ripete quasi costantemente uguale, col formulario del riso o del compianto per i casi narrati e con la dichiarazione di presentazione del proprio racconto da parte del novellatore a cui tocca il turno successivo: « Non potevano restare le donne e i giovani di ridere della piacevole novella di

Ghiacinto... » (Cena I, novella II); « Se la favola di Ghiacinto aveva fatto ridere la brigata, questa d'Amaranta nolla fece rider meno; pure a qualcuno incresceva del misero pedante, parendogli che Amerigo avesse messo un po' troppa mazza... » (Cena I, novella III); « Tosto che Galatea venne a fine della sua favola, non troppo risa, ma lodata assai da ciascuno, Leandro, che doppo a lei seguitava, piacevolmente a favellare incominciò... » (Cena II, novella IV); « Se le donne e i giovini avevano per cagione delle raccontate novelle riso mai, quest'ultima di Siringa gli aveva fatto tanto piangere e lacrimare, che di piangere ancora e lacrimare non si potevano tenere: tanto de i due sfortunati amanti incresceva loro fuor di modo, della inusitata e crudelissima morte dolendosi e meravigliandosi, trovata da quello scellerato vecchio » (Cena II, novella VI); « Era Ghiacinto venuto a fine della sua novella, che non poco avea rallegrato e fatto ridere la brigata... » (Cena III, novella X).

Di tutto il possibile dispiegarsi della cornice, non resta nel Grazzini che la dizione nuda, indifferenziata, monotonamente ripetuta, delle reazioni elementari del riso e del pianto, spesso poste a fronte, come i due unici poli entro cui si attua la vita spirituale e sentimentale della cornice (e si noti la fissità degli schemi, con la ripetizione costante dei termini patetici e della stessa struttura sintattica): proprio l'esempio di un'estrema astrazione del linguaggio del sentimento e della narrazione, che si restringe a nuda indicazione del concludersi di una novella e dell'iniziarsi di un'altra, senza nessun senso più del novellare come fatto sociale, sublimazione di una consuetudine di vita in comune, o anche soltanto preziosa decorazione, intrattenimento felice ed evasione. Non abbiamo, quindi, nessuna precisazione dell'atmosfera del gruppo (dopo l'apparenza, all'inizio, nell'introduzione generale, di una scelta di tranquilla e serena vita borghese e di una consuetudine intellettuale come ambito specifico del raccontare delle *Cene*), come nes-

suna indicazione individuante esiste dei giovani e delle giovani che lo compongono, non più di nomi apposti, come ulteriore precisazione tipografica, alla numerazione delle *Cene* e delle novelle.

Soltanto l'introduzione iniziale possiede un più ampio respiro, e contiene la pagina felicissima della battaglia a palle di neve che par indicare una volontà del novelliere di fissare la cornice come descrizione immediata e alacre dei dati della vita quotidiana entro una classe agiata e intellettuale: il ricco palazzo, i giovani rivolti a una vita decorativamente intellettuale, nella quale la nobiltà e la ricchezza sono un dato che ha ormai perso ogni carattere di immediata attività economica a favore di un godimento raffinato non tanto dei sensi quanto dell'anima: « Colle voci e co i suoni attendevano a darse piacere »; e: « Poi che essi ebbero cantati sei od otto madrigali con soddisfacimento e piacere non piccolo di tutta la brigata, si misero a sedere al fuoco; dove un di quei giovini, avendo arrecato di camera un Centonovelle, e tenendolo così sotto il braccio, fu domandato da una di quelle donne che libro egli fusse; alla quale colui rispose, essere il più bello et il più utile che fusse mai stato composto... E perché il giovane aveva bella voce e buona grazia nel leggere, fu d'intorno pregato che qualcuna ne volesse dire a sua scielta ». È l'immagine di un'esistenza in cui l'agio economico tende a essere respinto in una preistoria lontana rispetto alla situazione narrata, dove una punta di manierismo appare nella ricerca tutta letteraria e intellettuale dell'occasione per la riunione dei giovani, la musica, il canto, poi la lettura del *Decameron*, da cui soltanto rampolla l'idea di dare origine a un nuovo « centonovelle », quale ultima conseguenza di una serie di piaceri raffinatamente intellettuali, in un mondo separato più per nobiltà di intelligenza che per ragioni esclusivamente economiche o per occasioni esterne, storiche.

Ma si tratta di uno spunto descrittivo della società

appena accennato e subito abbandonato, non prolungato in un'autentica intenzione di chiarimento più ampio e approfondito della condizione sociale del narrare: si veda già l'ultimo passo citato, con le determinazioni precise fino alla pedanteria delle indicazioni narrative: « un di *quei* giovini », « una di *quelle* donne », « che libro *egli* fusse », poi lo scrupolo delle esplicazioni circostanziali « arrecato di camera », « tenendolo sotto il braccio »; tutte nozioni che chiariscono una tensione verso la precisione dei dati e la linearità del narrare, già raccogliendo fin dall'inizio la pagina entro la concentrazione della descrizione in racconto, e risolvendo i dati della cornice come vita d'agio e di spirituale benessere in dialogo (« Queste, disse, sono le favole di messer Giovanni Boccaccio, anzi di San Giovanni Boccadoro — "È bene, rispose un'altra di loro, santo mi piacque!" — e sogghignò »), che non è rivolto a una precisazione di caratteri o a un'illuminazione di nozioni sociali, ma è pura sostanza narrativa, che spezza l'andamento originariamente descrittivo della pagina per condurla a un movimento più secco, e rapprenderla in grumi di narrazione.

Allora anche la pagina della battaglia a palle di neve fra i giovani e le donne potrà essere meglio intesa, quando la si veda come un'autentica relazione di combattimento, narrata da storico, con una certa secchezza, un'attenzione scrupolosa alle condizioni di ciò che accade, non una descrizione di vita raffinata di società, di fronte ai cui dati il Grazzini dimostra una frettolosità impaziente di concludere gli elementi puramente decorativi (« la più sollazzevole del mondo »; « un piacere incomparabile »: gli schemi fissi, nella generica aggettivazione superlativa, della condizione sociale al livello agiato). Abbiamo così, all'inizio, il « piano della battaglia » da parte del « capitano »: « I' ho pensato, fanciulle mie care, che noi spacciatamente ce ne andiamo in sul tetto e facciamo in un tratto, con tutte le fantesche insieme, un numero grandissimo di palle di neve; e di poi alle finestre della

corte ce ne andiamo e facciamo con esse a quei giovani che tra loro combattano, una guerra terribile: essi si vorranno rivolgere e risponderci; ma, sendo di sotto, ne toccheranno tante, che per una volta si troveranno malconci »; e si noti la fissità stilistica con cui vengono indicate le diverse azioni (« andiamo... e facciamo » ripetuto), a dimostrazione che soltanto il loro nudo svolgersi interessa al Grazzini, non l'espressione del modo degli accadimenti. Quindi si dispiega, nell'esatto susseguirsi dei fatti, impassibilmente seguiti dallo storico, la scena della battaglia: « Con prestezza grandissima tre vassoi e due gran paniere empierono di ben fatte e sode palle, e chetamente ne vennero alle finestre che rispondevono sopra il cortile, dove i gioveni malgoverni tra loro combattevano ancora: e posato a piè d'ogni finestra il suo vassoio o la sua paniera, s'affacciarono a un tratto succinte e sbracciate, e cominciarono di qua e di là a trarre confusamente a i giovani; i quali quanto meno se lo aspettavano, tanto più parve loro il caso strano e meraviglioso. E colti allo improvviso, in quel subito, alzando il capo in su, non sappiendo risolvere, stavano fermi e guardavano; sì che di buone pallate toccarono nelle tempie e nel viso, per lo petto e per tutta la persona. Pur poi, veggiendo che le donne facevano daddovvero, gridando e ridendo si rivolsero, e cominciarono insieme una scaramuccia la più sollazzevole del mondo: ma i gioveni ne andavano col peggio, perché nel chinarsi erano colti sconciamente, e nello schifare una palla, l'altra gli veniva a investire; e spesse volte avvenne che alcuni di loro, sdrucciolando, caddero, onde otto o dieci pallate toccavano a un tratto ». Nulla di decorativo è in questa pagina, nessun piacere della descrizione, nessun distendersi dell'evocazione di ambiente o di gruppo: ciò che resta, alla fine, è la chiarezza mirabile degli schemi narrativi, la linearità con cui tutte le circostanze dell'evento e i caratteri « storici » della scena vengono resi dal Grazzini, l'insistenza su ciò che accade, sui fatti (e

si noti la stanca fretta con cui il narratore sigla la scena, che, avvenuta, non lo interessa più, e si trova incapace di prolungarla in una conclusione « sociale », in un'arguzia o in un decoro : « Per un terzo d'ora, quanto bastò loro la neve, ebbero un piacere incomparabile. E di fatto, quella mancata, serrato le finestre, se ne andarono a scaldarse e a mutarse, lasciando i giovani nella corte a grido, tutti quanti imbrodolati e molli » : l'unico dato ancor attivo è la nozione finale, un fatto preciso, ancora, oppure la cura con cui sono precisate le circostanze e definiti i gesti, là dove, invece, le notazioni dei sentimenti sono affidate agli schemi più generici e impersonali). I fatti, il narrare puro, lo svolgersi degli eventi, l'esattezza dei gesti : questi sono gli unici interessi del Grazzini narratore, ed è il senso altresì della sua novella, proprio di fronte al modello del Boccaccio, e soprattutto alla narrativa cinquecentesca, di tipico impianto manieristico descrittivo e non narrativo, in quel grande amplificatore che fu il Bandello, e in quel sottile sperimentatore di tutte le casistiche sociali e sentimentali che fu il Giraldi Cintio.

Come riprova, è opportuno esaminare subito quelle novelle delle *Cene* in cui il Grazzini tenta una costruzione di sentimenti : la novella terza della seconda cena, soprattutto, che di una struttura tendenzialmente psicologica e descrittiva è l'esempio più ampio e significativo. L'inizio è puramente narrativo, e i dati della situazione (il solito contrasto fra la madre, che vuole dare alla figlia un ricco e nobile marito, e questa, che invece si è innamorata di un giovane povero e di umili natali) sono espressi con la consueta linearità espositiva, che non li esalta a una condizione di novità e di inedito, ma li espone con evidenza nella loro natura « storica » ; ma quando il Grazzini deve risolvere come problema psicologico la situazione narrativa, mostrando un contrasto di sentimenti e di situazioni, il discorso gli si risolve naturalmente in nuova azione, cioè in allegoria, nella nar-

razione del sogno di Lisabetta come di un evento storico, con la solita precisione di particolari minuti, con lo scrupolo di non lasciare nessun aspetto e dato dell'evento insondato e trascurato, che, se distruggono ogni atmosfera favolistica e ogni senso del meraviglioso che all'economia e alla coerenza della novella sarebbero ben necessari per poter rendere più intimamente funzionale la credulità del frate a cui Lisabetta fa il suo racconto e per rendere meno brusca e ingiustificata la resa della madre di fronte all'amore di Lisabetta, tuttavia dimostrano ancora una volta la positività precisa e un po' pedantesca con cui il Grazzini svolge il suo discorso narrativo, la sua fede esclusiva nei fatti, nella concretezza continua e compatta dell'avvenimento, dei gesti, delle parole dei suoi personaggi; e si avverte la condizione fondamentale della novella del Grazzini, divisa fra le indicazioni puramente didascaliche, generiche, estratte, par quasi, da un comune repertorio di condizioni sentimentali al grado più diffuso e nel linguaggio più piano ed evidente, delle situazioni interiori di amore, cruccio, ira, dabbenaggine, astuzia, e l'alacrità dell'esposizione dell'evento, la mimetica vitalità del gesto colto e inserito naturalmente nel contesto fitto di accadimenti, la precisione con cui tutto ciò che appartiene alla necessità del fatto è situato e seguito nella narrazione, fino a concludere a un'immagine finale della novella del Grazzini come puro racconto.

Potremo allora constatare come nelle *Cene* l'assenza di un nucleo di determinazioni tipicizzanti intorno ai vari personaggi che vi agiscono, concluda a una risoluzione di uomini e donne, di preti e pedanti, di plebei e aristocratici, di giovani e di vecchi, nell'agire, nella sequenza delle parole che pronunciano, degli atti che compiono, mentre la stessa indicazione di classe o di professione o di età si risolve in una sorta di didascalia teatrale o di etichetta che permette al narratore di fare a meno di tutto l'apparato giustificativo della situazione

del personaggio, affidando all'accordo col lettore sulla « maschera » che gli fa assumere il compito di dar ragione dell'evento in cui lo farà agire. Di qui le equazioni schematiche del raccontare del Grazzini : il pedante beffato o punito ; il prete ignorante o disonesto che subisce il danno delle sue azioni ; le beffe che riescono sempre al loro effetto da parte dei furbi contro gli stolti ; la dabbenaggine punita senza pietà ; tutta una serie di situazioni fisse che costituiscono le impalcature solidissime su cui si fonda ogni novella, svolgendosi all'interno nella purezza del narrare lineare e continuo, senza indugi psicologici o lentezze nel determinare le premesse dell'evento. E si può così concludere che nelle *Cene* abbiamo anzitutto il fatto da narrare, e i personaggi che lo compiono, ridotti a *flatus vocis*, vi sono poi nominati a uno a uno secondo le esigenze dell'accadimento, traendone le determinazioni esterne di società e interne di sentimento o di carattere, dalla più diffusa casistica della novellistica (del Boccaccio, anzitutto), o addirittura dal semplice stato civile.

Nel Grazzini la decadenza del personaggio, tipica della novella cinquecentesca rispetto al modello del Boccaccio, si risolve in annullamento del personaggio nel suo agire, anzi, nell'agire assoluto, privo di agganci e determinazioni precise nell'ambito di una società, di una vita dei sensi e dei sentimenti, di una disposizione, comune e particolare insieme, a un'affermazione di individuo e di gruppo : non c'è, nel Grazzini, nessuno scatto o slancio di vitalità dell'individuo o della società, ma un appiattimento di tutte le figure evocate nell'evento che le comprende e le travolge nella sua coerenza lineare e violenta, nella sua necessità da cui non è possibile liberarsi e uscire, e la stessa beffa non rivela la persona del dominatore che riduce a vittima della propria superiorità la stoltezza o i vizi degli altri uomini, ma diviene semplice decorazione sociale, meccanismo astratto che si svolge senza esprimere da sé nessuna forza che non sia

la sua necessità impersonale, sullo sfondo non reattivo di una società che contempla e si diverte ma non assume ad esempio o non sente come valore l'imporsi del più astuto sul più debole e sull'inetto, ne accetta il fatto come cosa naturale, scontata, e al tempo stesso incapace di fondare una gerarchia nuova e originale, di essere misura della facoltà di dominio (non per nulla l'ambito storico del Grazzini è quello della Firenze medicea, e l'unico ideatore di beffe che si stacchi dallo sfondo generico è proprio un Medici, Lorenzo, nella novella decima della terza cena, che vi compare come una specie di demiurgo a cui obbediscono i magistrati e il popolo, frati e medici, superiore alle leggi stesse della Chiesa, padrone della vita e della morte, della felicità e della disgrazia, della miseria e della ricchezza dei suoi sudditi, indifferente ai sentimenti, al dolore, all'amore, per il successo della più frivola arbitrarietà della beffa nei confronti di uno qualsiasi dei suoi sudditi, preso di mira per gioco; ed è una bella immagine del principe come signore assoluto dell'intelligenza, libero da ogni determinazione di fortuna o di natura, da ogni legge civile o ecclesiastica).

L'evento resta l'unica ragione del narrare del Grazzini: accettato da tutti nel suo svolgersi, senza limitazioni di sentimento o di morale, ma anche senza finalità, senza ragione complessiva della società che lo giustifichi e lo utilizzi a una condizione teleologica; l'arbitrio dell'accadimento, della sua necessità interna, domina interamente personaggi e situazioni, si svolge al di fuori di ogni possibilità di dominio, e gli stessi iniziatori dell'azione non vanno al di là dell'impulso iniziale a un meccanismo che, dopo, va avanti da sé, con le sue leggi interne. Il mondo del Grazzini, così terreno nelle sue condizioni e nei suoi eventi, e vicino, in questo, alla misura degli storici contemporanei, di un Varchi, ad esempio, e anche di un Guicciardini, a cui lega le *Cene* lo stesso gusto dell'evento narrato, del suo svol-

gersi, del susseguirsi delle azioni, nel loro meccanismo da seguire con scrupolosa attenzione a tutti i condizionamenti e i particolari circostanziali, a differenza degli storici presenta questo dato singolare di non giustificazione, di mancanza interna di ragioni che ne spieghino l'accadere e lo svolgersi in atti: quasi che tutto ciò che accade non sia determinato dalla volontà, dai sentimenti, dalle idee degli uomini, dagli impulsi, dagli istinti stessi, ma avvenga per una volontà demiurgica che decide arbitrariamente del destino degli uomini, rimandi a un capriccio sovraterreno, riducendo gli uomini a esecutori e fantocci.

L'assolutezza del fatto, l'annullamento dell'affermazione individuale così forte nell'esemplare testo boccaccesco, che pure è presente in ogni momento al discorso del Grazzini, la necessità del meccanismo narrativo che coinvolge senza autonomia di soluzioni, secondo strutture fisse, sentimenti e condizioni sociali, rimandano a una situazione storica precisa, quella della signoria medicea, con la determinazione dall'alto delle linee fondamentali del comune comportamento, in un modo insondabile e generico, e con la negazione dello scatto individuale, con l'esorcizzazione della protesta e dello slancio alla conquista del dominio, sia pure quello di una compagnia di amici, o, addirittura, soltanto il puro gusto vitale dell'essere superiore, di dimostrare l'abilità, la capacità di dominare, di vincere la condizione comune, di possedere il mezzo che consente di sollevarsi al di sopra della condizione generale degli uomini (quale è il senso delle novelle boccaccesche di beffe, soprattutto di quelle di Calandrino); e, dietro a questa situazione generale che si riflette nella struttura delle novelle delle *Cene* del Grazzini, sarà pure da vedere un segno di quella più generale condizione di caduta di slancio vitale, di chiusura in un'accettazione dell'attualità, di ciò che è, dello stato in cui la società si trova, e insieme tutte le attività sociali, e la stessa letteratura e le arti

figurative, che ha preso il nome di manierismo nell'ambito di queste ultime, ma la cui manifestazione più imponente è costituita dalla codificazione tridentina della religione.

Proprio il senso di una determinazione dall'alto, che è ancora chiusa in termini esclusivamente laici, ma già mostra i segni tipici di un ordine stabilizzato da una metafisica, di una società fissata dal comandamento religioso, immutabile, percorre la novella del Grazzini: ciò che vi accade, non muta mai nulla in un assetto sociale e in una gerarchia, che gli è del tutto esterna, di valori, e lo scrittore non ha altro compito che di registrare accuratamente i fatti senza cercarne ragioni e conseguenze, senza inserirli in un'interpretazione qualunque essa sia, in un ordine, senza prendere posizione nei loro confronti, senza giudicare neppure con quella forma rarefatta di giudizio che è costituita dalla notazione psicologica e dall'ambientazione sociale. Si pensi ancora, come ai casi tipici di una diversa disposizione contemporanea, all'accuratezza della descrizione sociale e circostanziale e alle forme del commento psicologico o storico o sentimentale, alla deformazione patetica delle vicende da parte dell'espressione immediata, per opera del narratore, della propria posizione di fronte a esse, che troviamo nella novellistica bandelliana; e all'ingente parte che la discussione psicologica, la casistica dei sentimenti e delle convenienze sociali, hanno negli *Ecatommiti*.

Lo stesso aspetto della prosa del Grazzini come esercizio linguistico, raccolta di espressioni idiomatiche da curatore di vocabolario, su cui il Russo (1) ha attirato l'attenzione, per concludere con un giudizio fortemente limitativo (2), vale, a nostro parere, soprattutto come

---

(1) L. Russo, *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500*, in « Belfagor », a. XVI, n. 3, 31 maggio 1961.

(2) Ma si veda, invece, la più favorevole considerazione della vivacità espositiva del Grazzini da parte di B. Croce, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, IV ed., Bari, 1957.

tentativo del Grazzini di ravvivare la sua prosa narrativa (avvertita, come, infatti, molto spesso è, nella sua complessiva genericità lessicale e nella debolezza ipotattica di una sintassi che si risolve tutta nel puro movimento progressivo dei fatti, senza altra complessità e costruzione) attraverso un'aderenza più rapida e pronta all'aspetto visivo dell'evento narrato, a incidere immediatamente, senza indugio meditativo o sovrapposizione di nozioni dotte o di ritegni linguistici, ciò che accade, con prestezza mimetica. Non per nulla spesso la locuzione popolare o gergale, l'immagine improvvisa e un po' a chiave del Grazzini, quasi allucinata per eccesso di accostamento metaforico, di carattere, però, tutto visivo (ed è un fatto stilistico parallelo all'affollarsi dei fatti, che rende un senso di sospensione, quasi di angoscia), valgono a dare concretezza a una circostanza, a un'osservazione, a una definizione di società o di personaggio, riprendendo sul solito registro dell'evento in pieno svolgersi le sezioni del racconto che meno riescono ad attuarsi sulla pagina. Forme come « nave raugea » o « nave biscaina », per indicare la nave dei pirati, valgono a rendere più concreto ciò che il termine normale renderebbe, per il Grazzini, generico e senza rilievo e attualità; così « bel cero » per persona aitante e vigorosa, con un acquisto di visività e di azione; certe insistenze di sostantivi tecnici dei giochi o delle arti, certe enumerazioni di immagini-locuzioni (« che tu mi dia il pepe, la monna o il gongone, o che tu facci dietro bocchi, ceffo o grifo »), non testimoniano, nel loro carattere tutto visivo e fattuale, nella loro compattezza di gesti ripetuti e narrati, colti in atto, nel momento stesso che si svolgono, un gusto immobile del vocabolario, ma proprio il senso vivissimo del gesto, dell'accadimento, la volontà di ridurre tutta la narrazione a dizione precisa e pronta di azioni: l'espressione dialettale o popolare o gergale non nasce mai come astrazione, ma come mimesi di un gesto, di un evento.

Il puro narrare oggettivo, senza determinazioni e interpretazioni e commento, senza scelte, tutto risolto nell'evidenza dei fatti, è la struttura essenziale delle *Cene*: la prosa e l'andamento narrativo degli storici cinquecenteschi fiorentini vanno ancora richiamati alla memoria per comprendere la posizione del Grazzini, nella cui novellistica la tradizione, che ha all'origine il Boccaccio, pare estinguersi per disseccamento di tutto ciò che in essa era interpretazione ed esplicazione della struttura sociale, di un ben determinato mondo, in una volontaria rinuncia a ogni impegno che non sia quello del puro narrare, del risolversi nell'esclusivo e oggettivo movimento delle cose come sono, senza ordinamento particolare e inserzione in un sistema di giudizi e di scelte.

L'esame di alcune delle più significative novelle delle *Cene* è a questo proposito molto significativo. Si prenda la celebre novella di Falananna (Cena seconda, novella seconda): già la descrizione della dabbenaggine del protagonista è tutta risolta, perfino nella metafora e nell'allusione popolaresca, in fatto (« Perché egli nacque in domenica mattina a buon'ora e la sera mandossi a battezzare, non sendo la gabella del sale aperta, tenne poi sempre e molto bene del dolce »: non, quindi, una spiegazione psicologica o fisiologica, ma tutta la nozione viene risolta in oggetto, in evento); e mentre le notazioni intorno alla natura del protagonista restano inserite entro un linguaggio estremamente generico e astratto, polivalente, non determinato, quasi una semplice didascalia: « grosso e rozzo »; « gli cresceva la dappocaggine e la goffezza » (e sono formule accostate, a indicare, nella sovrabbondanza del generico, lo sforzo del Grazzini di giungere a circoscrivere una nozione psicologica che non lo interessa se non come fatto), subito dopo, il discorso si ravviva quando ridiventa azione, e Falananna è visto nel concreto e fattuale movimento della sua dabbenaggine, che si manifesta, diviene azione: « Certi detti che da bambino imparati aveva, non gli

erano mai potuti uscir dalla mente, come al padre et alla madre dire babbo e mamma, il pane chiamare pappo, e bombo il vino; e i quattrini diceva dindi, e ciccia alla carne; e quando egli voleva dir dormire o andare a letto, sempre diceva a far la nanna ». Si noti, a un certo punto, il passaggio dal tono di referto alla vivacità del discorso immediato (« diceva... diceva... »), che accresce ancor più l'oggettività e la secchezza narrativa del passo; e, a raffronto, il ritorno immediato alla genericità nelle indicazioni psicologiche non ancora trascritte in azione: « Come semplicissimo, diceva e credeva cose tanto sciocche e goffe e fuori d'ogni convenevolezza umana, che più tosto animal domestico che uomo stimar si sarebbe potuto ». Si tratta, sì, del nucleo tematico che verrà esemplificato nella successiva vicenda di Falananna, ma, così espresso, resta tipica nozione esterna del discorso del Grazzini, quell'elemento, cioè, di derivazione, di ricerca di spunto esterno nella più diffusa casistica narrativa o nella più generica condizione convenzionale della beffa come tema narrativo, che rappresenta il margine manieristico presente nella novellistica del Grazzini.

A questo punto soltanto, la novella svolge il suo discorso essenziale di fatti, incatenati lungo una coerenza di tecnica narrativa rapida e tutta oggettiva, priva del commento del narratore, di ogni elemento analitico o di giudizio, di ogni considerazione che possa turbare il ritmo netto e preciso degli eventi, e le stesse circostanze più clamorose (la moglie di Falananna che si cerca un amante, o la comune decisione della donna e del Berna di uccidere Falananna approfittando della sua idiozia) sono espresse nella cifra continua e ben misurata del fatto, dell'accadimento. Le stesse cause dei fatti sono dati come fatti, la catena delle cause e degli effetti appare ridotta alla continuità e alla contiguità degli eventi: « Perché la Mante... era bella et avvenente, aveva attorno di molti vagheggini; e tutta notte intorno all'uscio gli era can-

tato e sonato, e fattole le più galanti serenate del mondo »; « Perché il suo Falananna in tutte le cose era debole, così ne i servigi delle donne debolissimo ritrovandosi, pensò, come savia, procacciarse che il Berna sopperisse dove mancava il marito: perciocché, sendo prosperosa e gagliarda, non poteva stare a beccatelle » (e si noti l'abbondanza delle pseudogiustificazioni soggettive, là dove si tratta di autentiche nozioni e fatti oggettivi posti in continuità seriale).

Così può svolgersi a ritmo rapido ed essenziale la scena notturna dell'incontro amoroso del Berna con la moglie di Falananna, nello stesso letto coniugale, dove ancora si ritrova la stessa concatenazione immediata dei fatti, con le indicazioni pseudocausali, calate in un dialogo che dall'essenzialità fattuale ricava il senso di una sospensione un po' magata (ed è un'immagine consueta a tutta la novella e a gran parte delle *Cene* stesse: l'accumularsi dei fatti e degli oggetti finisce per provocare l'impressione di un'assurda continuità di fatti senza ragione che non sia il loro svolgersi, chiarendo così quel senso di dipendenza demiurgica, di impossibilità di scelta e di iniziativa, che sono il condizionamento storico-ideologico della narrativa del Grazzini): « Alla buona femmina pareva un altro scherzo quel del Berna, e sentire altra gioia e conforto, che col suo marito non era usata di sentire; per la qual cosa a dimenarsi e a scuotere, a sospirare e a mugolare cominciò fortemente; per il che Falananna, che leggermente dormiva, si destò; e sentendo il cullamento e il dolce rammarichio, sendogli coloro presso a meno d'un filar d'embrici, distesa la mano, il Berna trovò in su la sua cavalla, che camminar la faceva per la posta. Onde egli, credendo lui esser la madre, disse: "Mon'Antonia, che fate voi? ohimè! guardate di non m'impregnar mogliama". Mona Antonia, che stava vegliando in su la proda sua quanto più contenta del contento della figliuola, udito Falananna, per riparare che del Berna non s'accorgesse, accostò il capo ra-

sente quel della Mante; e così favellando gli rispose: "Non aver pensiero che io te l'impregni, no. Ohimè trista! ché io gli fo le fregagioni intorno al bellico; perché la poverina è stata per morire, così grande stretta le ha dato da un poco in qua la donna del corpo! udite come ella si rammarica!". Erano coloro appunto, allora che Mona Antonia cotali parole diceva, nel colmo della beatitudine amorosa; e perciò la Mante due volte per la soverchia dolcezza disse: "Ohimé, ohimé, io muoio, io muoio!". Perché Falananna cominciò a gridare: "Aspetta, aspetta, che io vada per lo prete: aspetta, moglie mia, non morire ancora: ohimé, che tu ti confessi prima!". E si era gettato giù dal letto, e cercava, sendovi buio, per accendere il lume; quando la Mante, ciò udendo, disse: "Marito mio, ringraziata sia Santa Nafissa devota della donna del corpo: io son guarita, io sono risuscitata, ritornatevene nel letto, non dubitate, ché io non ho più mal nessuno" ».

Il leggero senso di allucinazione, che deriva da tutto l'accumularsi di oggetti e di fatti susseguentisi con un ritmo rapido, affrontati senza commento e mediazione del narratore, non ordinati dalla sua sapienza demiurgica, è del tutto estraneo all'incoerenza logica del dialogo, non si fonda sulla battuta, che scorre via senza rilievo in confronto con la concretezza del fatto in cui anch'essa si risolve, inserendosi così nella continuità della narrazione oggettiva; ed è lo stesso effetto che la linearità tutta attenta alle cose e alle modalità di svolgimento dei fatti ottiene per tutto il resto della novella (« ... Un frate, il quale tanto e tanto disse, e con tante ragioni e autorità provò che questa vita non era vita, anzi una vera morte... per la qual cosa a Falananna venne così gran voglia di morire, che egli non trovava luogo: e già della vita era capital nemico diventato; et a casa ritornatosene, non faceva mai altro che dire se non che vorrebbe morire, a ogni parola dicendo: "O morte dolce, o morte benedetta, o morte beata, quando

verrai tu per me, ché io possa cominciare a vivere in quella vita che mai non si muore? " »; e si osservi ancora la giustificazione pseudopsicologica, che è in realtà continuità di fatti, contiguità di avvenimenti, con il raggiungimento dell'effetto polemico antireligioso attraverso l'accumularsi dapprima delle affermazioni riportate del frate sull'irrealtà della vita terrena, poi sulla ripetizione diretta delle invocazioni di Falananna alla morte, sempre senza il commento e l'intervento del narratore, tutto concentrato nell'oggetto e nel ritmo del suo narrare), fino alla grande scena finale del funerale di Falananna (e con un altro esempio ancora di oggettivazione del narrare, nel dialogo fra il Berna vestito da frate e Falananna, dove l'ammaestramento a morire si risolve in una serrata casistica di atti da compiere, in modo, ancora, da risolvere il discorso in azione continuata).

Proprio la pagina finale, con Falananna che, creduto morto e portato al cimitero, rompe in modo inatteso e improvviso le consegne del falso frate, e si leva a protestare contro un passante che lo ha insultato, con l'inseguimento e le bastonature degli accompagnatori e dei ragazzi, la caduta finale in Arno, dove finisce bruciato dagli esperimenti alchimici di un fiammingo, è un esempio caratteristico non solo del narrare tutto oggetti ed eventi del Grazzini, ma anche del modo privo di scelte e di impegni a cui si obbliga: di qui, da un lato, l'assenza completa della meraviglia all'interno della struttura del racconto, anche nei momenti culminanti della « resurrezione » di Falananna (che è, come sempre, risolta in evento: la fuga, le grida, senza nessuna giustificazione patetico-psicologica), dall'altro, l'accettazione completa di ciò che accade, senza ricercarne le ragioni, per cui il passaggio dal movimento rallentato del funerale alla caccia furiosa al « resuscitato » avviene senza preoccupazione di indicare una causa, di spiegare una catena di ragioni, di impegnarsi in una coerenza di gesti e di eventi, che scorrono invece nella loro durata narrativa liberi

nella stessa assurdità, abbandonati al loro accadere, in un mondo che non si preoccupa più di un ordine e di una logica, preda com'è senza ribellione del solo accadimento delle cose, dell'arbitrarietà pura del fenomeno; e la stessa morte assurda di Falananna, bruciato vivo in mezzo alle acque dell'Arno, non sommuove molto più che qualche indicazione generica di stupore, subito frenata dalla notazione rapida e visivamente mimetica degli spettatori che cercano invano di spegnere il fuoco appiccatosi a Falananna, del fiammingo che accorre e riesce nell'intento cospargendolo d'olio, delle reazioni tutte fattuali della Mante, del Berna, di Mona Antonia alla notizia di Falananna « resuscitato », poi veramente morto (e il Grazzini traduce il contrasto fra l'esterno e l'interno dell'atteggiamento dei tre complici con un'altra concretizzazione esteriore: « piangendo con gli occhi e ridendo col cuore »).

Ma nella narrativa del Grazzini la lineare vivezza degli accadimenti appare legata a una ristrettezza di spazio e di tempo che ne costituisce un altro elemento tipico: lo svolgimento rapido del narrare puro racchiude un ambito quasi esclusivamente fiorentino di vicende mediocri, nelle quali anche il signore (Lorenzo, il mitizzato Lorenzo della novella decima della terza cena), se acquista l'onnipotenza demiurgica di chi può disporre a sua volontà del destino dei suoi sudditi, tuttavia appare anche irretito entro una trama di azioni senza luce di nobiltà, senza decoro di gloria, limitato a un arbitrio burlesco che è sproporzionato rispetto all'impiego dei mezzi del potere, allo sforzo dell'inganno che coinvolge la stessa autorità religiosa. Ma tutte o quasi le novelle delle *Cene* (e fa eccezione sopra tutte le altre quella di Falananna) appaiono intimamente corrose da una condizione genetica di insufficienza tematica in rapporto con la prestezza e con la sinteticità efficace e vivace della struttura del racconto, quasi che gli strumenti « storici » che il Grazzini mette in opera per il suo narrare si trovino

ogni volta a contatto con un ambito di eventi fondamentalmente insufficiente rispetto alla loro complessità e alla loro aderenza ai fatti.

Il narrare puro del Grazzini finisce per utilizzare strutture troppo più valide e attive che non comportino i suoi temi: si avverte l'influsso degli storici del tempo, ma applicato a un ambito di vicende troppo lontane dalla portata delle storie stesse, non più che aneddoti municipali. Si veda l'inizio della novella seconda della prima cena, così ampiamente orchestrato, ricco di particolari, di nozioni circostanziali e di premesse che sembrano preludere a una narrazione complessa, di ampio respiro (« Amerigo Ubaldi, come voi bene potete sapere, fu ne i tempi suoi leggiadro, accorto e piacevol giovane quanto altro che fusse mai in Firenze... »: pare la rievocazione di un personaggio celebre, di cui si debbano narrare straordinarie avventure): ma non appena l'aneddoto della vendetta contro il pedagogo prende a svolgersi, si avverte immediatamente il contrasto fra l'abilità della struttura narrativa e la mimetica vivacità del narrare da un lato, e la povertà interna dei fatti narrati, onde la prestezza del ritmo del racconto puro sembra sempre più astratta, fino a ridursi, nella conclusione, a un'elencazione di eventi nuda e generica; e il narratore è costretto ad allargare l'ambito fattuale del suo racconto, prolungandone la linearità essenziale in una sorta di ripetizione mascherata dalla prestezza e dalla mimetica vivacità del narrare: « " O Amerigo, misericordia! aiuto! ohimé, ch'io son diserto! una gatta mi si è attaccata al membro, e hammelo morso e trafitto, e per disgrazia nollo lascia: io non so come mi fare: ohimé! consigliatemi in qualche modo ". Amerigo et il compagno avevano tanta voglia di ridere, che non potevano parlare, percioché il Piloto simigliava troppo bene un gattone in fregola; la onde il pedante cominciò a dire: " Micia, micia, micia, micina mia "; e in tanto tentava se ella gli lasciasse quella cosa, e tiravalo a sé pian piano. Come il Piloto

sentiva tirare, così miagolando gli dava una stretta, e trafiggevagliene; et il pedagogo succiava e sospirava, e ritornava a dire "Micia, micia", in quella guisa propio e con quella affezione, come se in grembo l'avesse avuta, e ligiatole la coda; et im parte tirava a sé un pochetto, e colui lo riserrava rimiagolando, e soffiava nella guisa che una gatta tal volta tener si vede in bocca uccello o carne, che altri se le accosta per toglierle ».

Lo stesso accade in un'altra novella tipica del Grazzini, la terza della prima cena, che narra la famosa beffa a Geri Chiaramontesi, fatto passar per pazzo: il nucleo centrale del racconto è rappresentato dalla scena dell'arrivo di Geri nella bottega di Ceccherino, tutto armato e minaccioso, e il Grazzini vi si attacca ripresentandola sia nell'atto in cui accade (« S'era condotto già alla bottega di Ceccherino: nella quale a prima giunta dato una spinta grandissima, e spalancato lo sportello, entrò furiosamente dentro così armato... e gridando "Ahi traditori, voi sete morti", inalberò la roncola. Coloro, per la subita venuta, per la vista delle armi, per lo grido delle parole minacciose, e per veder la roncola per l'aria, ebbero tutti una grandissima paura; e di fatto chi si fuggì nel fondaco, chi si nascose nella mostra, chi ricoverò sotto le panche e sotto il desco, chi gridava, chi minacciava, chi garriva, chi si raccomandava »: e si noti lo scatto vivissimo di precisione visiva e mimetica che ha la « roncola per l'aria »), sia, in modo indiretto, come racconto dello Scheggia allo zio di Geri, sia variandola nella scena dell'arrivo dello zio con i lavoranti che prendono e legano Geri come se fosse pazzo (« Coloro se gli scagliarono subito addoso; e presolo, chi per le gambe, chi per le braccia e chi per lo collo, lo distesero in un tempo in su l'ammattonato, che egli non ebbe agio a fatica di poter raccor l'alito; e gridando ad alta voce "Che fate voi, traditori, io non son pazzo" potette rangolare, ché essi gli legarono le braccia e le gambe di maniera che non poteva pur dar crollo; e trovato una scala, ve lo ac-

comodarono sopra, legatolo avendolo suri di buona sorte, accioché egli non se ne gittasse a terra »). Non appena l'evento è stato narrato, e si noti l'abilità con cui il Grazzini muove la sua scena di massa, con una distribuzione sintattico-visiva efficacissima, da storico che rievoca una battaglia o una sommossa cittadina, la novella precipita in una lunga e generica conclusione, il narratore non riesce più a ordinare lo scioglimento in una sequenza di azioni, e resta bloccato di fronte alla necessità di spiegare lo stato d'animo di Geri, dei familiari, i desideri di vendetta del beffato, cioè a contatto con l'esigenza di un'esplicazione non più soltanto fattuale di ciò che è accaduto e accade: e le ultime pagine della novella hanno l'andamento stanco di un raccontare che si esaurisce per disseccamento eccessivo, per troppo aderente fedeltà al puro ritmo del narrare, pagando il prezzo della rinuncia a ogni dizione di ragioni o di ambienti.

Così accade che una novella di carattere, quale vorrebbe essere la novella quarta della prima cena, dedicata alla descrizione di « un presuntuoso » e alla punizione da parte di un gruppo di amici infastiditi, fallisca completamente nella ripetizione delle formule descrittive della fenomenologia della « presunzione », senza mai specificare nettamente il carattere, e la beffa conclusiva non chiarisce neppure, ridotta com'è alla battuta di spirito (del resto lungamente preparata, con un gran sfoggio di tecnica della sospensione narrativa e del dialogo allusivo), la natura del rapporto fra la società e l'uomo che in essa negativamente si distingue per diversità e opposizione al costume e alle convenienze generali. E nella novella quinta della prima cena sarà da considerare uno dei rarissimi casi, nel Grazzini, di « monologo interiore », tutto contesto di interrogative che si accumulano e si accavallano, presentandosi come prospettive di azioni, atti raccorciati, che non fanno che preludere, anzi descrivere una prima volta l'azione futura, vietandosi ogni considerazione interiore di moventi psicologici di ciò che il protagonista

farà, ogni esplicazione, ogni ragione: « Deh! perché non vo io con queste chiavi or ora a casa costui, dove son certo che non è persona nata? Chi mi vieterà dunque che io non prenda tutti i suoi danari e chetamente gli arrechi qui in casa mia? Egli, per mia buona sorte, piove, anzi rovina il cielo: la qual cosa fa che niuno (oltre che gli è già valica mezza notte) vadia attorno, anzi ogniuno si sta rinchiuso al coperto, e dorme nelle più riposte stanze della casa. Io sono in questa casa solo; e colui che ha ferito Guglielmo dovette, dato che gli ebbe, fuggir via e nasconderse, e di ragione nollo avrà veduto entrare qua entro: e se io so tacere, e di questo fatto non ragionar mai con uomo vivente, chi potrà mai pensare che Guglielmo Grimaldi sia capitato qua ferito, e in questa guisa morto?... ».

Ma questa novella (insieme con la novella quinta della seconda cena) costituisce altresì un esempio dell'estraneità del motivo tragico alla narrativa del Grazzini (a cui è pure del tutto lontano il gusto dell'osceno, sia nel senso polemico, antisociale, corrosivo di un certo ordine e di una certa misura del costume e dell'ideologia sociale, come è nell'Aretino, sia nel gusto decorativo e descrittivo di una vita tutta esteriore, fra le apparenze più preziose e dorate dei sensi, in cui l'atto sessuale costituisce il punto ultimo del piacere, come accade al Bandello, sia nell'esclusiva ideologia del sesso, come *unicum* tematico e sola nozione vitale, come nel Fortini, sia infine nei modi contorti di una casistica morale ambigua, fino alla confusione fra sesso e violenza e sangue, in un'atmosfera di sadismo, come avviene nel Giraldi Cintio: l'oscenità, sempre molto moderata del Grazzini, è un semplice fatto fra gli altri, non ha particolare rilievo, e il linguaggio che la designa resta, infatti, per lo più generico e uguale, quasi una formula fissa), se l'orrore estremo della descrizione dell'uccisione, da parte della donna che ha tradito il segreto del marito e lo ha condotto a morte, dei due figli fanciulli, pur ben preparato dalla scena di massa

della folla che la biasima per la sua imprudente gelosia che la ha condotta all'assurda vendetta, finisce per essere sbrigato dal narratore in uno schematico descrivere l'evento, a cui non riesce ad aggiungere forza e intensità patetica l'introduzione di una serie del tutto di maniera di aggettivi, su cui si scarica l'intera « passione » del fatto, esaurendosi nel repertorio generico: « Ma la cruda madre in questa, cavato fuori del seno un bene arrotato e pungente coltello, l'uno dei figliuoli in un tratto percosse nella gola, e lo scannò di fatto; e più rabbiosa che percossa vipera, in un attimo all'altro voltasi, il medesimo fece così tosto che la brigata affatica se ne accorse; e furiosamente in sé rivoltasi, nella canna della gola il tinto coltello tutto si mise; e scannatasi, morendo a dosso a i figliuoli e al morto marito cadde morta »: dove l'incapacità genetica del Grazzini a rappresentare, come l'*homo interior* e la sua vicenda, così il fatto estremo di sangue e di morte patetica (i casi, cioè, che rompono quel tono medio di fatti e personaggi che non richiedono altra scelta e altri impegni oltre il puro narrare), si rivela soprattutto nell'esteriorità addirittura grottesca del coltello « bene arrotato e pungente » e nella letterarietà estrema dell'immagine della « vipera », nonché nella melodrammatica figura del « tinto coltello » infisso nella « canna della gola »; e non per nulla par di assistere qui alla traduzione schematica di una scena teatrale di Medea che uccide i suoi figli (ed è un'ulteriore riprova della necessità, avvertita per intima insufficienza dal Grazzini, di ricavare dall'esterno il motivo e il linguaggio tragico).

Si legga, a confronto, la novella prima della seconda cena, che costituisce una ripetizione del tema dell'uomo abile e astuto che approfitta della morte violenta di un vicino per impadronirsi dei suoi beni senza che nessuno se ne accorga, ma con conclusione favorevole e felice: il narrare scorre secondo la consueta linearità oggettiva del Grazzini, senza nessun indugio, e la descrizione della

morte di Lazzero è data con la tipica vivacità mimetica, senza patetico e senza preoccupazioni di giustificazione o di ragione che non sia lo svolgersi puntuale del racconto; e del resto tutta la scena estiva, ricca di nozioni fattuali vive e rapidamente scorciate, prive di diffusione descrittiva e, come sempre, tutta oggetti essenziali al racconto, è dominata dall'esigenza immediata di narrare prima l'evento della morte di Lazzero (« Misse il capo giù, senza pensare ad altro, e lasciosse andare sotto l'acqua, e per meglio accertarse vicino al palo venne; e, come se di piombo stato fusse, se ne andò al fondo, e non avendo arte né di ritenere l'alito né di notare, gli parve strana cosa, e cercava, dimenandosi, di tornare in suso, entrandoli l'acqua non solo per bocca, ma per gli occhi e per il naso, et egli scotendosi pure, in vano tentava d'uscirne: percioché quanto più si dimenava, tanto più la corsia lo menava nel sopracapo »: un grande esempio dell'oggettivazione perfetta del narrare puro del Grazzini, che incatena con un rigore e con una linearità esemplari gli eventi, in un ritmo essenziale), e lo sono, poi, i rapidi gesti di Gabriello che finge la propria morte per approfittare della rassomiglianza con Lazzero ed entrare in possesso dei suoi beni, senza preoccupazioni di giudizio, di considerazione morale, tutto essendo risolto nel racconto, nel susseguirsi esatto e rapido degli accadimenti, in ritmo narrativo, insomma.

E si noti ancora la complessità contorta delle beffe che narra il Grazzini, da quella di Geri Chiaramontesi al complicato meccanismo messo in atto dal Magnifico nella novella decima della terza cena, alle beffe dello Scheggia e del Pilucca (cena seconda, novella quarta e novella sesta), alla vendetta narrata nella novella ottava della seconda cena: l'esilità estrema dell'aneddoto viene riempita dal Grazzini con una narrazione fitta e continuata di atti, di fatti, di azioni (che spesso vengono ripetute più di una volta — altro elemento manieristico nella narrativa sostanzialmente non manieristica del

Grazzini —, nella previsione o nel piano dell'azione prima, quindi nell'attuarsi dell'azione), che finiscono per soffocare l'aspetto comico della vicenda, l'originaria natura del racconto di beffa, di essere, cioè, festevole dimostrazione del principio della vittoria inevitabile della « golpe », per allargarlo a un'ambizione di vastità e di storicità che non può sopportare, essendo, nel narrare senza determinazioni e scelte del Grazzini, scomparsa anche l'intenzione di provare *in re* la divisione tradizionale della società fra astuzia e dabbenaggine, o la necessaria erezione dell'astuzia al di sopra delle regole sociali, in un'affermazione risoluta di valore individuale.

Proprio a un dissolversi del racconto nell'eccessiva aridità degli accadimenti narrati senza cercarne ragioni o esplicazioni e nel distacco che ne deriva fra la tecnica narrativa e l'oggetto narrato, conduce la struttura novellistica l'esperienza del Grazzini: il suo discorso conclude la struttura della novella come puro racconto (i cui lontani temi genetici possono ritrovarsi nel Sacchetti), con un'esaltazione estrema dell'oggettività. L'altra novella cinquecentesca si configura su un versante di esperimenti e di prove del tutto diverso, lungo l'analisi psicologica o la descrizione d'ambiente: e se le *Cene* testimoniano la decadenza del personaggio dalla parte della sua riduzione a puro gesto, il Bandello esemplifica il perdersi della stessa linea tecnica del narrare negli oggetti della decorazione ambientale, e il Giraldi Cintio il rivolgersi del personaggio e della vicenda in casistica morale o psicologica, anch'egli al di fuori di una struttura narrativa in piena decadenza e corrosione, nonostante l'estremo tentativo di puro narrare del Grazzini.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

LE APPROSSIMAZIONI STILISTICHE DI ANTONIO FOGAZZARO

Osservazioni stilistiche su « Piccolo Mondo Antico »

Il *Piccolo Mondo Antico* è l'opera più meritevole del Fogazzaro, improntata com'è ad una rara serietà di contenuto, che la rende quasi del tutto esente dalle consuete torbide confusioni mistico-erotiche, e ad una semplicità di intonazione che si riflette in alcune buone pagine, in alcune figure simpatiche e vere, in certi felici quadretti di intimità familiare. Anche gli sforzi lirici, i vani tentativi estetizzanti, i saggi di gonfia retorica che troppo spesso, come si è visto, contaminano gli altri romanzi, qui tacciono quasi o, per lo meno, non sono molto frequenti, data la modesta intonazione del racconto (1).

Nel silenzioso paesaggio della Valsolda, modesto, persino scialbo con la sua cornice di monti di lago di casupole, si muovono dei personaggi che non vogliono essere eroi ma semplici creature umane, capaci, all'occasione, di condividere i guai e le mediocrità della povera gente del villaggio. Luisa non sfoggia vistose « toilettes », non legge Chateaubriand, non ha « occhi da sfinge », si accontenta di lavorare per la sua bambina, fa miracoli per tenere in sesto il bilancio familiare, appiana le liti dei contadini con una parola scherzosa, con un rabbuffo. Franco, pur essendo un aristocratico che

---

(1) Se qui le consuete balordaggini di termini, di raffronti, di considerazioni sono in numero minore che negli altri romanzi, non è perché lo scrittore abbia raggiunto una maturità artistica, volutamente rinunciando a certi effetti di dubbio gusto, ma perché la materia trattata offre minori pretesti per queste divagazioni.

si diletta a scrivere poesie e a « far cantare il piano », nel momento del bisogno trova la forza di allontanarsi da casa, di lavorare per la famiglia, infine di arruolarsi nell'esercito piemontese : tutto questo con un certo compiacimento vittimistico — siamo d'accordo — ma con sufficiente serietà e forza d'animo.

Al « meno fogazzariano » tra i romanzi del Fogazzaro, spettava dunque il compito di tener viva una gloria letteraria nata per motivi quasi del tutto estranei all'arte e che oggi altrimenti provocherebbe il disinteresse dei critici o, al massimo, si limiterebbe a suscitare la loro curiosità come fenomeno tipico del « decadentismo » italiano.

Invece lo scrittore vicentino occupa ancora un posto non secondario tra i narratori dell'Ottocento, è circondato, nelle scuole, d'un tradizionale rispetto e spesso la lettura delle sue opere e, senz'altro, del suo « capolavoro », è consigliata ai giovanetti e proposta come esempio di bello stile (!).

Dalla torre d'avorio in cui è custodito, neppure il Croce o il Donadoni, neppure la recentissima critica del Russo e del Salinari, hanno tentato di rimuovere il *Piccolo Mondo Antico* (1).

---

(1) B. Croce in *Letteratura della Nuova Italia*, vol. IV cit., dice: « ...tutti gli elementi di un'anima artistica sparsamente disseminati, e talvolta stridenti, nelle opere precedenti, si congiungono, si rassettano, trovano il loro posto, nel *Piccolo Mondo Antico*, che è senza dubbio il miglior libro del Fogazzaro, quello in cui egli ha indovinato se stesso e che, solo, dà la completa misura del suo ingegno » (p. 137).

E. Donadoni in *A. Fogazzaro*, cit. dice: « (*Piccolo Mondo Antico*) piace perché dei romanzi fogazzariani è il più vero, il più vario, il più nostro... *Piccolo Mondo Antico* ha la forza placida di suggestione dei pochi libri veramente grandi, cioè dei libri profondamente buoni » (*op. cit.*, 2ª ed., pag. 176-77).

Perfino L. Russo nel suo recente studio *Il tramonto del letterato* cit. inizia così il capitoletto su *Piccolo Mondo Antico*: « Noi siamo arrivati finalmente a quel grande romanzo... ». C. Salinari in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, 1960, pp. 185-249, sottolinea l'anacronismo della posizione ideologica del vicentino irrimediabilmente in ritardo perfino rispetto alla politica intransigente, eppure aperta alle nuove esigenze delle potenze capitalistiche, d'un

Certo il contenuto del romanzo impressiona favorevolmente l'animo del lettore. Problemi importanti come quello dei doveri dell'uomo verso Dio, la patria e la famiglia, sono trattati, per una volta, senza la consueta leggerezza, che trasforma anche gli argomenti più profondi in vivace e civettuolo dialogo mondano; ma è anche vero che il Fogazzaro per imporsi una regola severa trasmoda nell'eccesso opposto: le questioni importanti non sono rappresentate attraverso l'azione dei personaggi, ma premesse con il rigore e la schematicità dell'enunziato d'un teorema.

Così fin dalle prime pagine conosciamo i gusti musicali e letterari di Franco, la sua inclinazione per una religiosità formale e gerarchica, verso una dottrina che rispetta, ma non si dà pena di conoscere a fondo e di rivivere nelle proprie opere.

Il razionalismo di Luisa si presenta in tutta la sua disperata aridità non appena la giovane donna si trova di fronte al mistero della morte che la colpisce nel suo affetto di figlia. Dal contrasto inerente al carattere dei due protagonisti scaturisce il dissidio sull'educazione da impartire alla piccola Maria. Se Ombretta disubbidisce, Franco l'ammonisce così: « Bada, Iddio non vuole che tu faccia questo, Iddio non vuole che tu faccia quello ».

Leone XIII. Di qui la povertà artistica della sua opera che « si trova fuori di chiave rispetto al tempo in cui si realizza e quindi risulta incapace di una autentica conoscenza ». E si salverebbe, in questo sfacelo, solo *Piccolo Mondo Antico* perché sostituisce alla realtà la memoria e sarebbe perfettamente vero, ambientato com'è in un clima risorgimentale, il vero clima del Fogazzaro.

Ma basta ritornare col pensiero alla così poco profonda rievocazione dell'oleografico risorgimento fogazzariano, per capire che l'animo dello scrittore non partecipa profondamente (e solo perché ne è sostanzialmente incapace) neppure ai conati di lotta dell'Italia irredenta. Il suo destino artistico è di rimanere alla superficie delle cose, di metterne in rilievo solo gli aspetti vistosi e grossolani, di deformare in caricatura ogni questione di cui si interessa: sia essa il « modernismo », problema attuale e scottante che in tanti e tanti suoi scritti trattò con lo spirito dello zelatore pugnace, sia essa il risorgimento, problema ormai superato ma sempre vivo nel suo pur dilettantesco cuore d'artista italiano.

E Luisa al contrario soggiunge: « Questo è male, quello è male, non si deve mai fare il male » (1). La morte della piccina è il banco di prova per le anime dei genitori in doloroso dissidio, l'espediente che chiarisce l'intenzione di fare con questo romanzo « un'opera buona » (2) e starebbe a dimostrare la verità della tesi fogazzariana: chi confida in Dio supera ogni avversità e trova il coraggio di vivere e di lottare anche se dapprincipio era apparso debole e irresoluto; chi non crede, alla prima disillusione cadrà, senza speranza di risollevarsi e senza meritare un conforto che solo la fede può dare.

Ma oltre alla nota religiosa non va dimenticata quella patriottica, in bilico tra il farsesco e il retorico, a tratti, soltanto, sconfinante nel patetico. Sono gli anni che preparano « il grande riscatto » italiano del '59; periodo apparentemente scialbo nella vita della nazione, ma fervido di preparativi e di complotti. Tuttavia nessun atteggiamento doloroso, o almeno pensoso, negli esuli dalla patria e dalla famiglia, ma una certa qual tracotanza e chiassosità goliardica, che nelle ultime pagine si trasforma in una folkloristica parata accompagnata da rullo di tamburi, strepito di canti e rombo di fanfare. Del resto anche il lato patriottico è subordinato ai fini morali del libro. Soltanto per mezzo e per causa degli avvenimenti della storia nazionale, Franco si riscatta dalla sua neghittosità e parte per Torino dove lavora « per il pane, per l'Italia, per Dio ». Si osservi come il Fogazzaro non abbia abbandonato neppure nel suo « capolavo-

---

(1) Si noti la provvisorietà e la goffaggine con cui lo scrittore espone i problemi religiosi dei suoi personaggi, anche in questo romanzo:

« Luisa si era provata qualche volta a tastar Franco su questo terreno di dare all'educazione di Maria un indirizzo morale disgiunto dall'indirizzo religioso, e il tasto aveva sempre risposto male ».

Segno anche questo del fondamentale dilettantismo fogazzariano.

(2) Intenzione che conosciamo fin troppo bene dalle numerose lettere dello scrittore ad amici e parenti. Ne deriva un romanzo che — come finemente ha rilevato l'Ojetti — sarebbe ottimo se non fosse troppo buono. (Cfr. *Un libro troppo buono* in « Il Capitan Cortese », 1° dic. 1895.

ro » il consueto vizio retorico (1). Esiste dunque veramente una frattura tra questo e gli altri romanzi del vicentino? Perché solo a condizione che esso si sia liberato dalle scorie retoriche o estetizzanti e dalle infinite espressioni sciatte che deformano gli altri libri, potrà continuare a godere del rispetto e della benevolenza che ormai tradizionalmente gli si accordano. Ma una cosa ci trattiene e ci mette, per così dire, in guardia anche verso il *Piccolo Mondo Antico*: la sicurezza che il Fogazzaro soltanto rinnovando il proprio bagaglio di affetti e di memorie e incominciando da capo, per una strada nuova, con un coraggio davvero esemplare per un uomo della sua pigrizia artistica, potrebbe dar vita a un buon romanzo. È concepibile però un'evoluzione che dopo qualche anno si trasformerebbe in una involuzione, con risultati ancor più scadenti di quelli ottenuti in precedenza? Si obietterà che molti scrittori, e il Fogazzaro tra questi, dànno la misura del loro genio in una sola opera, di cui le altre non sono che la brutta copia, disorganica e sbiadita, valida soltanto per lo studioso che vi ricerca i germi del capolavoro. Ma la lettura di *Malombra, Daniele Cortis, Il Mistero del Poeta*, non lascia, a mio parere, la possibilità di sperare che i vieti pasticci fogazzariani possano risolversi in un futuro capolavoro, anche perché, essendo caratteristica comune di essi la mancanza di una qualsiasi evoluzione (2), si dovrebbe pensare che almeno per una volta lo scrittore sia riuscito a infrangere la sua legge artistica, cioè ad andare contro la propria inclinazione, da cui invece si è sempre lasciato condurre.

---

(1) Ed ecco altri titoli di capitoli intonati alla medesima pretenziosità: « Ore amare », « Ombra e aurora », « Il savio parla, « Solenne rullo ».

(2) La mancanza di evoluzione sia contenutistica che stilistica, è caratteristica essenziale di tutta la produzione fogazzariana.

R. Bacchelli in « Nuova Antologia » 1° apr. 1942, pp. 145-56, nota particolarmente negli ultimi romanzi un'evoluzione verso il floreale e il barocco. Ma si tratta, a parer mio, soltanto di un'accorta e dosata accentuazione di quell'estetismo già tanto appariscente in *Malombra*.

Basta leggere soltanto le pagine celebri del romanzo, quelle che sono ritenute « tra le più belle dell'arte narrativa ottocentesca » (1) : lo scatenarsi del temporale che col suo rombo sinistro sembra presagire l'imminente destino della piccola Maria, la preghiera della bimba in cui ricorre il solito repertorio di paroloni solenni e misteriosi, la scena in cui Luisa apprende la disgrazia e quella in cui Franco richiamato da un breve telegramma giunge a casa ; basta leggere, come dicevo, queste pagine per renderci conto che ci troviamo di fronte a una testimonianza inequivocabile della falsità artistica fogazzariana.

Quasi ad ogni riga il nostro orecchio è offeso da qualche stonatura. O perché la tragedia degenera nel melodramma, al quale si abbandonano con gesti plateali (quale abisso dalla sobrietà del muto dolore della madre di Cecilia!) Luisa e le donne che le stanno attorno sul sagrato della chiesa, vociferando per darle coraggio :

« Luisa *si sentì mancare, precipitò a terra* sull'ultimo scalino. Le *donne accorsero* a lei, dieci mani *la presero, la sollevarono. Urlò* : 'Dio, è morta?' Qualcuno rispose : 'No, no!' 'Il medico?' *diss'ella ansando* : 'Il medico?' Molte voci risposero che c'era. Ella parve riavere tutta la sua energia, *riprese lo slancio, la corsa.* Otto o dieci persone *si precipitarono* dietro a lei. Due sole poterono seguirla. *Volava...* Giunta *ansante* sul sagrato di Oria, Luisa ebbe ancora la forza di gridare : 'Maria! Maria mia!'.

La finestra dell'alcova era aperta. Udì la Cia che piangeva ed Ester che la sgridava. Alcune persone fra le quali il professor Gilardoni le uscirono incontro. Il professore teneva le mani giunte e piangeva silenziosamente, pallido come un cadavere. Gli altri bisbigliavano : 'Coraggio! speriamo!'.

Ella fu per cadere, esausta. Il professore le cinse la vita con un braccio, la trasse su per le scale che erano gremite di gente, come pure il corridoio, al primo piano.

Luisa *passò quasi portata di peso, fra voci affannose di conforto* : 'Coraggio, coraggio! Chi sa! Chi sa!' All'entrata della camera dell'alcova, *si sciolse dal braccio del professore, entrò sola* ».

O perché lo scrittore si compiace dei vani tentativi retorico-estetizzanti, che si appoggiano solo all'este-

(1) F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. V, 7ª ed., Milano 1953, p. 404.

riore preziosismo d'un periodare enfatico tutto riprese e parallelismi, non badando se la scelta di singoli vocaboli o di intere espressioni riesca goffa e di cattivo gusto:

« Franco andò in loggia. Le finestre erano aperte; l'aria pura, fresca, lo rianimò. Pianse, al buio, la sua figliola, senza ritegno, senza nemmeno quel ritegno che viene dalla luce.

S'inginocchiò ad una finestra, s'incrociò le braccia sul petto, pianse, *col viso al cielo, lagrime e parole a flutti* (!), parole incomposte di strazio e di fede ardente, *chiamando Dio in aiuto, Dio, Dio* che lo aveva colpito. E glielo disse, a Dio, *con la piena* (!) *delle lagrime,* che gli permettesse di piangere ma che sapeva bene perché la bambina era morta... Oh che cosa! *Non poteva, non poteva* essere fine al pianto... » (1).

O perché rischia di cadere nel grottesco proprio nelle pagine di più intensa vita drammatica. Ed ecco Luisa mentre avanza verso la perfida nonna di Franco, per buttarle in faccia tutto il suo odio e il suo rancore, incurante della pioggia che la sferza e la risospinge indietro, anzi intimamente compiaciuta che il tumulto del suo cuore si rifletta in quello della natura intorno:

« Aveva l'occhio freddo, la persona eretta. Raccolta in un solo pensiero, disprezzò la pioggia scrosciante che le batteva sul capo e sulle spalle, che la cingeva d'un torbido velo e di strepito. Le piaceva, forse, quella passione delle cose intorno alla sua propria. *Discendeva lenta lenta, con l'ombrello chiuso, stringendone forte il manico, come fosse stata la impugnatura d'un'arma* (!!) ».

E grottesche riescono ancora quelle pause introdotte nel vivo della narrazione, per dare un segno del tutto non richiesto dell'indipendenza dell'artista nei riguardi di una materia che pur lo appassiona. Quando il lettore

---

(1) E prima ancora sarebbero da leggersi le pagine che descrivono il viaggio di Franco in treno e quelle in cui egli apprende la morte d'una bambina, che « aveva » tre anni e un mese (l'età della piccola Maria) da due guardie che gli passano accanto, mentre egli ha appena fatto in tempo a ripararsi dietro un cespuglio per non essere scoperto: « ...si alzò sulle braccia stringendo l'erba convulsivamente... — Dio, Dio, Dio, Dio! — diss'egli. Si rizzò ginocchioni, ripeté lentamente dentro a sé, come istupidito, la parola terribile « aveva ». Si torse le mani, gemette ancora " Dio, Dio, Dio, Dio! ".

Di quel che fece in seguito non ebbe quasi coscienza. Scese a Oria con la sensazione vaga d'esser diventato sordo, con un gran tremito nel braccio che portava la bambola ».

è tutto intento all'imminente scontro tra Luisa e la marchesa Maironi, sul sagrato della chiesa, il Fogazzaro, sempre alla ricerca di precisazioni topografiche, aggiunge che la chiesa

« posa sulla testa d'uno scoglio che dalle radici del Boglia sporge male avviluppato di rovi e di caprifichi, sopra il lago e chiude da ponente la piccola cala della Calcinera ».

Proseguendo troviamo di peggio: quando un po' commossi per la vicenda, un po' infastiditi per la ricerca, non poi troppo sapiente, di toni lacrimosi, siamo all'acme della tragedia, tutti presi dalla morte straziante dell'innocente Ombretta, eccoci di fronte ad un'altra infelicissima battuta:

« ...il dottor Aliprandi, che mi piace ricordar qui come un Franco galantuomo, una bella mente e un nobile cuore, si avvicinò al canapè dove sedeva lo zio Piero... » (1).

Nel finale, il dramma degenera vieppiù nel cattivo gusto e nella smanceria. Luisa non si rassegna alla morte della figlia, la tiene tra le braccia, scruta al lume di candela il « piccolo cadavere che faceva con quegli occhi semiaperti e quelle pupille dilatate una pietà immensa ed era stata la Maria, la Ombretta gentile, la dolcezza del vecchio, il riso e l'amore della casa » (2).

---

(1) Si ricordi che il Fogazzaro si proponeva con questo romanzo di rievocare le figurine di un « piccolo mondo » ormai tramontato, e i luoghi cari della sua Valsolda. Vi è quindi in lui questo sforzo di obiettività storica, la quale compare, come si è detto, anche nei momenti meno opportuni e, nel miglior dei casi, si limita a frasi come queste: « ...il Giacomo Panighèt, il postino (che) portava le lettere in Valsolda non tre volte al giorno, come ora si portano, ma due volte la settimana, com'era la beata consuetudine del piccolo mondo antico » (*op. cit.*, c. V, p. 206).

Oppure:

« Mi sia permesso di ricordare il vecchio che accompagnava P. e l'avvocato, bizzarra figura del piccolo mondo antico luganese, artista e degno che un altro artista, passandogli così vicino, gli renda onore » (ivi, p. 473).

A mio parere questi sono segni d'un legame al dato materiale, da cui l'autore è incapace di staccarsi. Per il Nardi invece significano il conseguito dominio dell'artista sulla propria materia e su se stesso.

(2) Con forse più fastidiosa morbidezza è descritta la morte della

Se il medico cerca di confortarla « ella indietreggia cupa, stringendosi la sua morta sul seno ». Se il curato di Castello le parla il linguaggio della fede, risponde: « L'à capì che ghe credi minga mi, al so paradis! El me paradis l'è chì! ». Frase questa che ha meritato una bella, anche se poco convincente, interpretazione del Gallarati Scotti, che la considera «il grido della natura che si ribella », «un gemito delle viscere materne » per il quale « Antonio Fogazzaro ha toccato i centri oscuri del dolore umano come nessun altro romanziere del suo tempo » (1).

Ma io vorrei avvicinare il grido in dialetto di Luisa, che in questo momento è sull'orlo della pazzia, al modo di scrivere della « povera demente », moglie di Piero Maironi nel *Moderno*. Ella, in un lucido intervallo, manda a Piero questo biglietto, scritto con calligrafia tremolante: « S'ofro ».

Qui errori d'ortografia, là espressioni dialettali, inconsuete in bocca ad una donna istruita: a me paiono non altro che la materiale e goffa esteriorizzazione dello sconvolgimento di due anime.

Il fantasma di Ombretta morta si riaffaccia, nei capitoli successivi, macabro e livido, « volteggia » intorno alla compagnia che si è riunita per giocare a tarocchi in casa della Marchesa, e finalmente « si posa » sulla nonna, cioè le compare in sogno, suscitando orrore in lei e disgusto in noi (2).

---

signora Teresa Rigey, madre di Luisa che, con questo solo atteggiamento, svuota non solo di dolorosità ma anche di serietà il preteso contenuto cristiano della pagina:

« Luisa, rimasta sola, cessò di pregare, piegò il capo sul guanciale della mamma, le posò le labbra sulla spalla, chiuse gli occhi raccogliendo in sé la corrente di memorie che veniva da quel tocco, da un odor noto di lavanda ».

(1) T. Gallarati Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, 2ª ed., 1934, p. 292.

(2) Non capisco come il Trombatore abbia potuto affermare che Ombretta « raggiunge la sua vita più intensa, quando di lei non rimane che un povero cadaverino, che accentua tragicamente i sentimenti altrui » (*Antonio Fogazzaro*, cit., p. 108).

Noi invece la ricorderemo, con un sorriso affettuoso, nella sua gaiezza di bimba e diremo, perfettamente d'accordo, in questo, col Flora:

« Ciò che più rapisce in questo libro... è la pietà affettuosa e malinconica con cui il Fogazzaro ha guardato e seguito quella piccola creatura, e la delicata trama degli affetti che intorno a quel piccolo capo si svolge... » (1).

La figura dello zio Piero, altrove pericolosamente incerta tra il tono burbero dell'azione e la morbidezza affettata della rappresentazione (2), acquista una caratterizzazione più viva nelle idilliche scenette in cui, tenendosi sulle ginocchia la piccola Maria, non si stanca di raccontarle fiabe, di chiacchierare con lei di mille cose, quasi fosse una persona grande. Sono segreti loro, che neppure il babbo e la mamma conoscono: tra il vecchio e la bambina è nata un'amicizia profonda, che ci commuove ma non ci stupisce, perché è proprio dei piccoli, con la loro intuizione rapida e sicura, cercare la protezione di chi è spiritualmente più vicino a loro, ne condivide gli slanci, i candori, la sincerità:

« Ella gli fissava in viso gli occhi spalancati, non batteva palpebra, né lui né lei s'accorgevano che intanto passava il tempo... ».

Come ogni bimbo, ella subordina alle proprie esperienze il modo d'agire dei grandi. E quando sorprende Franco in un momento di commozione prima della partenza per Torino, gli chiede: « Papà, perché piangi? Sei in castigo? ».

Così dove si trova Ombretta la pagina pare acquistare una rara trasparenza; scompare il pericolo di ca-

---

(1) F. Flora, *op. cit.*, p. 400.

(2) Ricordiamolo mentre, perduto l'impiego si avvia in giardino « sotto i rami cadenti delle passiflore »; oppure quando, pronunziando « con voce triste ma tranquilla: — Destituito — allargò le braccia, povero vecchio, come un crocefisso »; o ancora quando muore nel giardino dell'Isola Bella in un silenzio « rotto soltanto dal solenne rullo dei tamburi », per andare anch'egli ad « arruolarsi », ma « in una milizia superiore », « dove Iddio lo voleva ».

dere nella smanceria o nel lacrimoso (1), perché è sempre pronta lei, con una sua uscita birichina, a riportare il sorriso, a ridimensionare le tragedie dei grandi.

E rivediamola in un altro episodietto grazioso che Luisa racconta a Franco in una lettera:

« Uno di questi giorni mi udì sgridare la Veronica perché ha la cattiva abitudine di buttar dalla cucina l'acqua sporca sul carrubo che n'è intristito. Ricordai alla Veronica, naturalmente, quanto il carrubo è caro a te. Maria l'udiva che brontolava tra sé contro il povero carrubo perché manda ombra in cucina e gli augurava di crepare. "Taci!" le intimò Maria con forza inesprimibile. " Ti mando via se non taci ". L'altra la rimbeccò e Maria fuori a piangere. Io udii e accorsi. " Perché piangi? " — " Perché la Veronica dice brutte parole alla pianta di papà ". — Bisognava vedere che visetto irritato! Adesso fa lei la guardia al carrubo, non se ne allontana senza una predica alla Veronica e prende un'aria di importanza come se la vita del carrubo fosse affidata a lei. Ogni mattina, quando va in giardinetto, corre lì e dice: " Stai bene pianta? ". Oggi ha versato molte lagrime perché la " breva " soffiava scuotendo forte il carrubo e poi ch'ella gli ebbe fatta la solita domanda, io le dissi: " Vedi che non sta bene il carrubo? Vedi che risponde di no? ". Più tardi mi domandò se il carrubo, quando muore, va in Paradiso. Le risposi che siccome il carrubo disturba la Veronica mandando l'ombra in cucina non può andare in Paradiso. Tacque mortificata ».

Se Ombretta rappresenta la nota nuova e positiva del libro, essa è soltanto una felice eccezione, che non basta a sollevarlo dalla mediocrità e che non impedisce allo scrittore di ricadere nelle brutte abitudini mai disamate, non appena gli si offre il pretesto. Nulla è cambiato neppure nella rappresentazione paesistica, che talvolta tende alla piatta elencazione, tal'altra diviene pretesto per le solite allusioni al soprannaturale e cospira a dare un tocco di solennità alle vicende degli uomini.

Basta, per convincersene, leggere l'inizio del romanzo:

« Soffiava sul lago una breva fredda, infuriata di voler cacciar le nubi grigie, pesanti, sui cocuzzoli scuri delle montagne. Infatti quando

---

(1) A meno che non sia osservata dallo scrittore con troppo compiaciuto estetismo perché allora diviene goffa e manierata:

« Franco prese la lucerna e l'alzò per vederla meglio. Pareva una piccola creatura del cielo caduta lì col lume delle stelle (!), assopita, soffusa nel viso d'una dolcezza non terrena, di una solennità piena di mistero ».

i Pasotti, scendendo da Albogasio Superiore, arrivarono a Casarico, non pioveva ancora. Le onde stramazzavano tuonando sulla riva, sconquassavan le barche incatenate, mostravano qua e là, sino all'opposta sponda austera del Doi, un lingueggiar di spume bianche. Ma giù a ponente, in fondo al lago, si vedeva un chiaro, un principio di calma, una stanchezza della " breva "; e dietro al cupo monte di Caprino usciva il primo fumo di pioggia ».

Non staremo a ripetere il discorso del Devoto sul valore affettivo e sul carattere di necessità che ha per il Fogazzaro la rievocazione del paesaggio valsoldese nella sua precisione toponomastica. Notiamo solo che il periodare è sempre schematico e impacciato (si osservi la provvisorietà del costrutto « infuriata di... ») a meno che non sia coadiuvato dalle solite sbavature (un chiaro, un principio di calma, una stanchezza della breva) o dal susseguirsi delle espressioni verbali, qui molto concitate, simili a quelle che si incontrano con tanta frequenza in *Malombra*. Anche quando la visione paesistica tende a ordinarsi in una classica compostezza e lo scrittore va in cerca di espressioni lessicali più sobrie, la struttura periodale rimane provvisoria, come spezzata:

« Era un'ora di tanta bellezza, di tanta pace da stringere il cuore. Non una foglia che si movesse; purissima cristallina l'aria da ponente; sfumanti a levante, dentro lievi vapori, le montagne fra Osteno e Porlezza; la casa sfolgorata dal sole e dai riverberi tremoli del lago; il sole assai caldo ma i crisantemi del giardinetto, gli ulivi, gli allori della costa più visibile fra il rosseggiar delle foglie caduche, certa segreta (?) frescura dell'aria imbalsamata (!) d'*olea fragrans*, il silenzio d'ogni vento, le aeree montagne del lago di Como bianche di neve accordantisi malinconicamente a dire che la cara stagione moriva ».

Forse il Fogazzaro voleva darci un paesaggio idillico, anche se un po' manierato (si veda l'avvio: « Era un'ora di tanta bellezza, di tanta pace »). Spesso il Fogazzaro anticipa, con proprie considerazioni inopportune, il commento che il lettore dovrebbe fare liberamente da sé).

Gli sono riuscite bene certe espressioni isolate, certi tocchi pittorici; ma la mancanza di verbi finiti (esistono solo participi passati o presenti), il troppo lungo elenco di nomi, lascia come sospeso il periodo. E goffa riesce

l'espressione: « certa segreta (?) frescura dell'aria imbalsamata (!) d'*olea fragrans* (1) ».

Spesso anche in questo romanzo, la natura si incupisce, pare col suo aspetto solenne alludere ad un arcano disegno del soprannaturale sui fragili destini umani. Il che se poteva non stonare nell'architettura d'un libro « romantico » come *Malombra*, qui appare solo un'intrusione. Franco ascolta Luisa che canta l'aria di « Anna Bolena »:

« E gli venivano le lagrime alla gola; e il lago ondulante e le grandi montagne tragiche (!) e quegli occhi delle cose fisi nella luna e la stessa luce lunare, tutto gli si riempiva del suo indefinibile sentimento, per cui, quando di là dalla spezzata immagine dell'astro luccicori argentei sfavillarono un momento fin sotto il Bisgnago, fin dentro il golfo ombroso dei Doi, se ne commosse come di arcani segni alludenti a lui che si facessero il lago e la luna (!!) » (2).

Oppure la natura si fa partecipe del dolore umano. Quando Luisa apprende la disgrazia della bambina e tutti tentano di infonderle speranza:

« Pareva che la pioggia dirotta, continua, eguale lo smentisse piangendo ».

Nel finale, mentre si prepara l'ultimo incontro di Franco e Luisa e ogni cosa concorre a rendere maestosa la scena, persino il titolo del capitolo (« Solenne Rullo »), persino la sfilata dei giovani chiamati alle armi che gri-

---

(1) Si ricordi che l'accenno all'olea fragrans compare puntualmente dal primo all'ultimo romanzo, nei momenti di commozione e di maggior solennità. Anche la piccola Ombretta morta giace « nel mezzo della camera, tra quattro ceri accesi... sotto un cumulo (!) di fiori recisi e languenti come lei... Erano rose, vainiglie, gelsomini, begonie, gerani, verbene, frondi fiorite di *olea fragrans*... ».

Il Pascoli si sarebbe rallegrato di leggere una pagina come questa, ove la precisione botanica è osservata con tanto scrupolo.

(2) E anche altrove non mancano espressioni come queste:

« Le montagne, scure e tristi, parevano pensare al formidabile avvenire » (*op. cit.*, p. 198).

« A Luisa... parve che il vento e i grandi alberi sapessero qualche cosa del futuro e ne bisbigliassero insieme » (ivi, p. 240).

« Molti di loro erano attesi laggiù, sotto quel cielo sereno, dalla morte; ma tutti cantavano allegri e solo il rumor cupo delle ruote del vapore pareva saperne qualche cosa » (ivi, p. 503).

dano « Viva l'Italia » abbracciando le madri e sventolando i fazzoletti, non può mancare una nota di retoricità anche nella natura. Assistiamo infatti ad una coreografica battaglia tra il sole e la nebbia, quasi preludio ad altre battaglie che dopo poco tempo si sarebbero combattute in terra italiana, e che sarebbero riuscite ben più coreografiche se avessero avuto la sorte di cadere sotto la penna del nostro romanziere:

« Tutto il lago d'oriente fra la Ca Rotta, l'ultima casa di S. Mamette, a sinistra, e il golfo del Doi a destra, pareva un mare immenso, bianco. . . . . .

La Ca Rotta traspariva appena, come un fantasma. Al golfo del Doi cominciava la sottile lista nera scoperta fra il piombo del lago e il nebbione. A poco a poco quel nebbione si faceva turchiniccio, vaghi chiarori rompevano il cielo verso Osteno; in fondo al mare di oriente tremavano luccicori nuovi; venivan liste, chiazze brune di brezza; un'occhio di sole appariva e scompariva sopra Osteno nei vapori turbinanti, ingrandiva rapidamente, splendé vincitore. La nebbia fuggì da ogni parte, a brani, a fiocchi. Molti ne passarono davanti a Oria, grandi e veloci, altri si buttarono alla costa, il grosso ripiegò verso l'ultimo levante; colà, dietro e sopra un pesante sipario bianco, le montagne del lago di Como sorsero gloriose nel sereno ».

Si osservi come il romanziere sia attento ad ogni effetto di luce (Il lago... pareva un mare immenso, bianco. La Cà Rotta traspariva... Al golfo del Doi cominciava la sottile lista nera... il nebbione si faceva turchiniccio, vaghi chiarori... tremavano luccicori... venivano liste, chiazze brune di brezza... un sipario bianco) ed alla minuta precisazione toponomastica e come, malgrado certe ricercatezze che si possono cogliere nell'abbondante aggettivazione, il brano riesca provvisorio, sembri quasi riportato di peso da un taccuino di note (1), alle quali è stata aggiunta una sequela di verbi e aggettivi, per ma-

(1) Uno spettacolo naturale simile a questo si era infatti presentato ai suoi occhi quando, recatosi in Valsolda a documentarsi per gli ultimi capitoli del romanzo, il F. scriveva al nipote Angelo Valmarana:

« ...stamattina la Valsolda ha dato in mio onore uno spettacolo meraviglioso, unico, di nebbia, di sole, di luci, di ombre, di trasformazioni continue. Il lago si è trasformato in un mare... » (cfr. P. Nardi, *A. Fogazzaro*, cit., p. 398).

scherarne la debolezza strutturale. Primo a risentire di questa povertà stilistica è il periodare innaturalmente spezzato.

Si è parlato, per questo romanzo di ispirazione manzoniana, non solo per il senso religioso che lo pervade, ma anche per lo svolgimento dei fatti i quali, nella primitiva stesura, avevano ancor più strette somiglianze con quelli dei *Promessi Sposi* (1). Poi il Fogazzaro preferì liberarsi da queste incomode possibilità di raffronto, le quali vennero così a ridursi ad un unico punto: l'addio di Lucia ai suoi monti e l'addio di Franco al suo giardinetto; il primo, come ha osservato il Devoto, portato su un piano di « collettività », il secondo su un piano di « soggettività » (2):

« Due minuti ancora e il pesante battello spinto da Ismaele con la remata lenta e tranquilla " di viaggio " passava sotto il muro dell'orto. Franco mise il capo al finestrino. Passarono nel chiaror fioco della notte stellata senza luna, i rosai, i capperi, le agavi pendenti dal muro, passarono gli aranci, il nespolo, il pino. Addio, addio! Passarono il campo santo, la " Zocca de Mainè ", la stradicciuola fatta tante volte con Maria, il Tavorell. Franco non guardò più ».

Ma perché dovremmo considerare soggettivo, cioè personale, intimo, questo « addio » di Franco, così modesto e prosaico, che si accontenta di rivolgersi alle cose più care, elencandole distrattamente, senza aggiungervi una minima riflessione? Ancora una volta la pagina fogazzariana ha bisogno di essere integrata dal lettore che, conoscendo in precedenza l'affetto che Franco nutre per ogni pianta del suo giardino, per il campo-santo (dove è sepolta la cara signora Teresa), per la stradicciola « fatta tante volte con Maria », ha la possibilità di attri-

---

(1) Franco subito dopo le nozze contrastate, fuggiva in Piemonte in cerca di lavoro. Il romanzo in tal modo assumeva più strette affinità con quello manzoniano.

(2) G. Devoto, *Studi di stilistica*, cit., pp. 122-23.

Il Devoto pare voler considerare « l'addio monti » come un frammento isolato, al quale non faccia seguito, come necessario completamento, un « addio casa natia » nel quale l'anima di Lucia traspare ad ogni riga nel suo virginale pudore.

buirgli tutti i sentimenti e i pensieri che, nella realtà, egli non esprime.

Se poi il Devoto considera su un piano di « collettività » l'addio di Lucia, io non so che dire. Mi pare che Lucia, e soltanto Lucia, così dolce e sensibile pur nella sua ritrosia, potrebbe staccarsi dalla sua casa e dalla sua chiesa con pensieri tanto commossi:

« Addio, casa natia dove, sedendo con un pensiero occulto, si imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato e chiamarsi santo; addio! ».

Forse con maggior ragione si potrebbe dire che questa pagina dei *Promessi Sposi* (come tutto il romanzo del resto) è portata non tanto su un piano « collettivo » quanto su un piano « universale », sì che il lettore, qualsiasi lettore, ritrova se stesso e i suoi affetti e i suoi dolori in quel mondo brulicante di opposte passioni, osservate e quasi filtrate attraverso lo sguardo della serena e umana comprensione manzoniana (1).

---

(1) Ma c'è un altro punto del *Piccolo Mondo Antico* in cui il Fogazzaro, a mio parere, ebbe presenti *I Promessi Sposi*: nel descrivere il penoso viaggio notturno di Franco verso casa attraverso vie poco battute, per la paura di essere scoperto dalle guardie, mentre il suo pensiero ritorna insistente a quel telegramma che gli annunzia « gravemente malata » la piccola Maria. Ricordate Renzo dopo la fuga da Milano, anch'egli alle prese con i birri, nel bosco che lo conduce verso l'Adda salvatrice? Analoga la situazione e persino gli atti e le sensazioni dei due personaggi: a Franco « *dava noia quello stormir delle frasche al suo passaggio* »; e di Renzo si dice, con maggior proprietà linguistica: « *L'annoiava l'ombra delle cime* leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; *lo stesso scrosciar delle foglie secche* che calpestava o moveva camminando, *aveva per il suo orecchio un non so che di odioso* ».

Ma il Manzoni si accontenta di dare proporzioni modeste a quello « scrosciar delle foglie secche »; il Fogazzaro amplifica il fastidioso « stormir delle frasche » per avere il pretesto di abusare della nota paesistica e di ricorrere al consueto repertorio di paroloni solenni:

Nel *Piccolo Mondo Antico* si incontrano frequenti antitesi, parallelismi, astrazioni, che noi non ci soffermeremo a considerare, anche perché sono già stati analizzati dal Devoto, il quale tuttavia ne ha dato una interpretazione da cui, credo, si debba dissentire: essi non sono tentativi di evasione linguistica, ma testimonianze dell'incapacità del Fogazzaro di controllare il mezzo espressivo; avvicinabili quindi a certe goffaggini e disattenzioni comuni a tutti gli scritti del nostro (1).

Piuttosto una nota interessante viene dal linguaggio

« ...gli pareva che dovesse udirsi lontano, sui monti e sul lago, nel silenzio religioso della notte ».

L'abisso che separa l'arte dei due scrittori si rivela soprattutto nella descrizione dell'affannoso procedere dei due personaggi; l'uno goffa macchietta che gesticola e brancola, dimentica della sua intenzionale serietà:

« ...Franco era costretto di menar le braccia alla cieca per abbrancar un ramo, poi un altro, cacciar il viso nel fogliame che almeno aveva l'odore della Valsolda (!), trascinarsi di pianta in pianta, tastar coi piedi il suolo... »;

l'altro composto e sobrio, anche se sopraffatto dalla paura e dalla stanchezza:

« Le gambe provavano come una smania, un impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a regger la persona ».

(1) Vittima di questo sbadato procedimento fogazzariano è particolarmente lo zio Piero, che nasconde la sua bontà e la sua tenerezza verso i nipoti sotto una scorza rude, e potrebbe riuscire personaggio e non semplice macchietta, se il Fogazzaro non trasmodasse ad accentuarne le note esteriori:

« Senti — esclamò lo zio con l'accento vibrato e con la faccia spanta (!) del galantomone che, soffocando in un viluppo di cautele e di dissimulazioni, vi mena dentro due gran gomitate (!), se ne disbriga e respira... » (*op. cit.*, p. 68).

« Ciò detto lo zio si alzò e se ne andò, mostrando anche da tergo (?) la sua faccia eretta, il suo modesto ventre pacifico (?) » (ivi, pp. 254-55).

E purtroppo è sempre lo zio Piero che ha tanto amato Ombretta, a uscire in questa infelicissima battuta, prima di allontanarsi da casa con Luisa, per recarsi a dare l'ultimo saluto a Franco che parte per la guerra:

« ...e voi (si rivolge alla governante) guardate bene, mentre staremo via, di non lasciar cadere la casa nel lago (!!!) » (ivi, p. 501).

Di queste goffaggini soffrono del resto anche gli altri personaggi. Luisa, nel cimitero, presso la tomba della madre.

« ...trapassò con gli occhi avidi (!) la terra smossa... trapassò la

metaforico, già impiegato nei precedenti romanzi allo scopo di ironizzare, ma mai con tanta frequenza come in questo. Ogni allusione alla potenza austriaca e agli avvenimenti politici degli anni tra il '50 e il '59, è velata e sottintesa in lunghi giri di frase, ove il linguaggio figurato è attinto direttamente dalle semplici consuetudini di vita « di quella gente campagnola, che passava buona parte del suo tempo a giocare a tarocchi e a pescare con l'amo » (1). I trapianti lessicali sono quindi colti, di preferenza, dal gergo del gioco a carte e da quello piscatorio, ma non sono trascurati anche quelli che designano, con termini del tutto limitati all'ambito locale, i fenomeni legati alla vita della natura. Leggiamo in una delle prime pagine :

« Era un tempo bigio e sonnolento proprio come l'aspetto del cielo e del lago, caduta la breva che aveva fatto tanto paura alla signora Pasotti ».

La breva è un vento che spira in Valsolda. Ma ecco che, ad un tratto, il fatto di carattere metereologico acquista un imprevisto significato politico :

« La gran breva del 1848, dopo aver fatto poche ore di sole e lottato un pezzo con le nuvole pesanti, spenta da tre anni, lasciava piovere e piovere i giorni quieti, foschi, silenziosi dove cammina questa mia umile storia ».

Il Trombatore ha voluto trovare, in questi frequenti impieghi metaforici, l'intento di dare un tono di fiaba al racconto (2). Penserei invece che il Fogazzaro, volendo

---

bara (!), si affissò mentalmente nel volto mansueto e grave della mamma » (ivi, p. 138).

Franco suona il pianoforte :

« con l'anima nella gola, negli occhi, nei muscoli del viso, nei nervi delle mani che facevan tutt'uno con le corde del piano » (ivi, p. 45).

Non mancano poi anche in questo romanzo accenni alla « verità », alla « voce interna », alla « Mano divina » calata sulla testa dei personaggi in segno di protezione, al « Libro del Destino », tutti segni dell'inguaribile « pessimo gusto » fogazzariano.

(1) B. Croce, *op. cit.*, p. 138.

(2) G. Trombatore, *Fogazzaro*, cit., pp. 110-11.

Il critico ha considerato, non so con quanta ragione, tutto questo romanzo fogazzariano come « una lunga fiaba », alla cui realiz-

riportarsi completamente nel clima risorgimentale degli anni in cui si svolge la vicenda, abbia inteso mascherare le allusioni e i pensieri politici suoi propri, prima ancora di quelli dei suoi personaggi, per mezzo di un linguaggio pieno di sottintesi, ma apparentemente candido. La qual cosa mi pare si possa arguire da questo accenno del romanziere stesso:

« I re e le regine di tarocchi, il Mondo, il Matto e il Bagatto erano in quel tempo e in quel paese personaggi di importanza, minute potenze tollerate benevolmente nel seno del grande tacito impero d'Austria, dove le loro inimicizie, le loro alleanze, le loro guerre erano il solo argomento politico di cui si potesse liberamente discutere ».

Così, anche se qui l'intento è soltanto comico, i patriotti torinesi amici di Franco, assumono soprannomi come questi: « Fante di bastoni », « Caval di spade ».

Perfino i protagonisti non si salvano dal vizio di far uso del linguaggio delle carte nei discorsi comuni. Luisa, in una lettera a Franco, raccontando un suo alterco col Pasotti, termina così:

« Allora se ne andò precipitosamente, senza salutarmi, nero come l'asso di picche ».

Altrove il Gilardoni che ben conosce la ripugnanza di Franco ad impugnare il testamento a lui favorevole contro la nonna che lo costringe ad una vita di angustie economiche, mentre lo vede giocare alle carte:

« Ammirava come quell'uomo tanto assorto nella cupidità di un re di quadri, avesse respinto l'altra carta preziosa ».

---

zazione coopererebbero sensibilmente l'uso del dialetto e della metafora:

« L'antro dell'Orco è la villa della marchesa di Cressogno, la vecchia marchesa Orsola dagli occhi spenti e tardi sotto la fronte marmorea ombrata dalla parrucca nera; e gli gnomi cattivi sono Pasotti, il Carlascia e le mani invisibili dell'Austria, sorgente di occulto terrore. Ma l'incanto malefico non ha l'esito voluto; la vittima innocente, l'indimenticabile Ombretta Pipì determina, con una soprannaturale trasfigurazione, la sconfitta dell'Orco, e il buon mago, lo zio Piero, non del tutto fiaccato, riesce a dissipare ogni nefasto influsso; il Maligno ha anche i suoi nemici nascosti, tra i quali emerge il volto attonito della Barborin ».

In questo modo il Fogazzaro, giocando sulle trasposizioni di termini, raggiunge un impasto linguistico più vario e più mosso, seppur facile e sbrigativo.

Ma abbiamo parlato anche di linguaggio piscatorio, il cui impiego è diffusissimo in tutto il romanzo e raggiunge l'acme nella pagina famosa che ritrae con umorismo abbastanza felice le varie figurine del mondo valsoldese che se ne stanno a pescar le tinche con l'atteggiamento contemplativo di un minuscolo popolo di asceti.

È veramente come se tutto il piccolo mondo antico con i suoi rappresentanti più emeriti ci sfilasse davanti rapidamente, ci raccontasse la sua storia (e con aria d'importanza, come se da lui dipendessero le sorti dell'intera borgata), e poi si allontanasse, lasciandoci nella memoria il ricordo vivido del suo aspetto:

« Primo a ponente, il signor Ricevitore slanciava due ami appaiati in capo a una lenza sola, due traditori bocconi di polenta, lontano dalla sponda quanto mai poteva; e quando il filo si era ben disteso, quando il sughero indicatore si era quasi ancorato in placida attesa, l'I. R. uomo posava delicatamente la bacchetta della lenza sul muricciuolo, sedeva e contemplava. A levante di lui, la guardia di finanza che allora chiamavano il " sedentario ", accoccolata sull'umile molo dell'approdo davanti ad un altro sughero, pipava e contemplava. Pochi passi più in là, il vecchio allampanato Cüstant, imbianchino emerito, sagrestano e fabbriciere, patrizio del villaggio di Oria, seduto sulla poppa della sua barca con una sperticata tuba preistorica in testa, con la magica bacchetta in mano, con le gambe penzoloni sull'acqua, raccolta l'anima nel sughero suo proprio, contemplava. Seduto sull'orlo d'un campicello, all'ombra d'un gelso e d'un cappellone di paglia nera, il piccolo, magro, occhialuto don Brazzova, parroco di Albogasio, rispecchiato dall'acqua limpida, contemplava. In un orto di Albogasio Inferiore, fra le rive del Ceron e la riva di Mondroeugn, un altro patrizio in giacchetta e scarponi, il fabbriciere Bignetta, detto el Signoron, duro e solenne sopra una sedia del settecento con la famosa bacchetta in mano, vigilava e contemplava. Sotto il fico di Cadate stava in contemplazione don Giuseppe Costabarbieri. A S. Mamette pendevano sull'acqua e contemplavano con grande attività il medico, lo speziale, il calzolaio. A Cressogno contemplava il florido cuoco della marchesa. In faccia a Oria, sull'ombrosa spiaggia deserta del Bisgnago, un dignitoso arciprete della bassa Lombardia usava passar ogni anno quaranta giorni di vita contemplativa. Contemplava solitario, vescovilmente, con tre bacchette ai piedi, i relativi tre pacifici sughèri, due con gli occhi e uno col naso. Chi passando per l'alto lago avesse potuto discernere tutte queste figure meditabonde, inclinate sull'acqua, senza vedere le bacchette

né i fili né i sugheri, si sarebbe creduto nel soggiorno d'un romito popolo ascetico, schivo della terra, che guardasse il cielo giù nello specchio liquido solo per maggior comodità ».

Se questa pagina ci rivela, forse con maggior chiarezza di altre, la facile piacevolezza della prosa fogazzariana, capace, a volte, di tratteggiare con arguzia un mondo di macchiette colte significativamente pur nella loro esteriorità, ce ne rivela anche, e vistosamente, i limiti. L'ironia nasce non dalle cose ma dal trucco che, ora l'aggettivazione iperbolica (... il vecchio allampanato Cüstant, imbianchino emerito... con una sperticata tuba preistorica... con la magica bacchetta), ora il dosato accostamento di accrescitivi e diminuitivi (... all'ombra d'un gelso e d'un cappellone di paglia nera, il piccolo, magro, occhialuto don Brazzova...), mettono ben in evidenza (1).

Ma non sempre la penna del Fogazzaro è felice; talvolta lo scrittore trasmoda nella goffaggine (... raccolta

---

(1) Spesso il Fogazzaro volendo dar risalto alle sue macchiette, fa uso di un lessico eccessivo nel descriverne i tratti fisici o i particolari dell'abbigliamento, fin dal primo loro apparire volendo ben fissarli nella mente del lettore. Si noti l'eccentrica presentazione della povera sorda Barborin:

« Allora comparve ad un'arcata del portico una vecchia signora, stretta la magra persona in uno scialle d'India, sotto al quale usciva la gonna di seta nera, chiusa la testa in un cappellino di città sperticatamente alto, guernito di rosette gialle e di pizzi neri. Due ricci neri le incorniciavano il viso rugoso dove si aprivano due grandi occhi dolci, annebbiati, una gran bocca ombreggiata di leggeri baffi ».

Nella prima stesura poi il « cappellino » era « bianco... annodato con due nastri di tulle bianco che le metteva un freno fresco (!) sotto il viso rugoso », i ricci erano definiti « nerissimi » e la bocca « grandissima ».

Altrettanto esilirante vorrebbe riuscire il Prof. Gilardoni che ci compare davanti « in veste da camera e pantofole, aveva in testa una specie di turbante ed esalava un forte odore di canfora. Pareva un Turco, un Gilardoni bey; ma la faccia magra e giallognola che sorrideva sotto il turbante nulla aveva di turchesco ».

Anche il sior Zacomo vuole a tutti i costi far ridere il lettore con il suo « visetto raso e roseo... posato sopra un cravattone bianco e una smilza personcina chiusa in un soprabitone nero » ove, ancora una volta, è il gioco dei diminutivi e degli accrescitivi accoppiati che crea un facile effetto comico.

l'anima nel sughero suo proprio, contemplava... ; contemplava... i relativi tre pacifici sugheri, due con gli occhi e uno col naso (?)), sempre rivela la propria povertà di motivi, insistendo sui medesimi toni. Basta osservare la costruzione periodale (in cui il verbo, sempre identico, è relegato per cinque volte in fondo al periodo e solo col sesto viene preposto al soggetto) che mira ad accentuare il senso di sonnolenta e placida noia che appesantisce, rallenta, rende gravi e solenni i rari gesti di questo piccolo popolo di contadini, trasformati in sacerdoti d'uno strano rito piscatorio.

Nella seconda parte del brano, la comparsa del linguaggio figurato, dapprima leggero, poi sempre più arruffato man mano che si intensificano i riferimenti politici, toglie molto dell'originaria vivacità. Il Ricevitore immagina la monarchia austriaca nelle vesti d'un astuto pescatore che si serve di due bocconi grossi come la Lombardia e il Veneto per adescare il « pesciatello » Piemonte. Finché nel garbuglio dei ragionamenti, delle comparazioni e dei traslati, il « pesciatello » Piemonte non subisce un'imprevista metamorfosi in porcellino bianco rosso e verde!

Spesso le metafore sono trasposizioni di termini riferentisi alla vita degli animali, a rappresentare spregiativamente le azioni degli uomini. Si legga come venga seguita e commentata dal romanziere la scaltra inchiesta del Pasotti, nel capitolo V°, per scoprire il « segreto » di Franco e di Luisa. Dapprima l'astuto funzionario indaga senza un piano preciso, ma quando gli pare d'avere una traccia:

« ... si avviò verso la riva di Casarico, a passi lenti, molto curvo, ma con gli occhi brillanti del barbone che ha fiutato in aria l'indirizzo recondito del tartufo ».

Finalmente scopre chi potrà far luce sulla vicenda:

« Pasotti brillò in viso... Così brillerebbero gli occhi di un falco allegro all'idea di ghermir un ranocchio e di tenerselo fra gli artigli per gioco e spasso ».

Anche in queste pagine i traslati vengono spesso dal

linguaggio della pesca: don Giuseppe Costabarbieri riceve la visita del Pasotti mentre sta pescando i cavedini. Quando capisce il fine recondito di quel subdolo interrogatorio, finge che l'amo abbia dato un guizzo, per stornare il discorso. Lo scrittore non può trattenersi dal commentare:

« Avendo sentito egli pure il pungere dell'amo, cercava di cavarsela come il pesce ».

Nel finale quando ormai il Pasotti sta concludendo felicemente l'indagine e scopre che due e non uno sono i complici del matrimonio di Franco e Luisa, ritorna questo linguaggio:

« Come un pescatore raccoglie stentatamente a sé la lunga lenza pesante, scossa, egli crede, dal grosso pesce lungamente insidiato, e tira e tira e finalmente scorge venir su dal fondo due grandi ombre di pesci, invece d'una sola, palpita, raddoppia di cautela e d'arte; così... ».

e qualche riga sotto:

« E tira e tira, il disgraziato signor Giacomo cominciò a venir su, dietro all'amo e al filo ».

Forse questo linguaggio figurato è talora troppo insistente e non abbastanza variato per poter sempre raggiungere buoni risultati; tuttavia ben si addice (e l'accostamento molto facile non poté sfuggire al Fogazzaro) alla furberia di quei campagnoli, i cui atti, i cui pensieri, ci pare non possano trovare espressione più felice di questa, che rispecchia con immediatezza le loro consuetudini di vita.

Anche il paragonare la loro natura diffidente o sciocca o di un'astuzia quasi selvatica a quella degli animali, può essere espediente facile ma non fuori posto.

Si noti come un tale procedimento contribuisca a dar vivezza alla figurina del « Paolon », appena abbozzata:

« ... il piccolo eroe grasso, girava vivacemente la testa e gli occhietti come un merlo di buon umore, a guardar ora il monte, ora il lago, quasi per un'abitudine di sospetto ».

Ma le trasposizioni non sempre sono accurate; più

spesso tendono solo ad esprimere la velata condanna morale di chi scrive. Si dice della nonna di Franco:

« Una dama lombarda devota all'Austria era un animale raro e di gran pregio agli occhi dell'Imperial Regio Governo ».

Talvolta poi lo sforzo del romanziere di gettar aperto discredito sulla malvagia figura della marchesa, sottolineando le somiglianze tra i suoi atti e quelli ripugnanti degli animali, degenera nel grottesco:

« Era forse ai battiti dispettosi del cuore che rispondeva sopra al suo rigido busto il visibile ondulamento continuo del collo e del capo: ma pareva proprio il moto d'un animale che lavorasse faticosamente a ingoiar un boccone enorme ».

Negli altri romanzi, come si è visto, con mezzi analoghi si erano distinti fin dalle prime battute, i reprobi dai malvagi. Infatti anche qui l'odiosa nonna di Franco compare per la prima volta al lettore come:

« Una tozza figura dagli occhi spenti e tardi sotto la fronte marmorea e la parrucca nera che le si arrotondava in due grossi lumaconi sulle tempie ».

Anche questo personaggio con la sua odiosità asserita più che rappresentata, non riesce che una macchietta, caricatura della malvagità anziché della bontà com'è la Barborin:

« Due ricci neri le incorniciavano il viso rugoso dove si aprivano due grandi occhi dolci, annebbiati, una gran bocca ombreggiata di leggeri baffi »

dove il parallelismo tra occhi e bocca entrambi definiti « grandi », vuole accentuare le caratteristiche fisiche della povera donna, la quale per tutto il romanzo, non farà che spalancare quella « gran bocca » « per raccogliere un po' di voce ».

Infatti la Barborin è sorda. Il suo difetto fisico dà modo a lei e a tutti quelli che le stanno intorno, di animare la scena con un furioso gesticolare, tanto più irritante per noi lettori quanto meno comprensibile. Ella, pur essendo quasi incapace di intendere, potrebbe spiegarsi come una persona normale; invece ricorre ad « una

mimica complicatissima », con « scrollamenti del capo », « stralunamenti degli occhi », « sospiri », « invocazioni ».

Gli altri incominciando dal marito, fanno gesti in aria per farle comprendere le cose (1). Così la breve battuta dialogica, che passerebbe facilmente inosservata, acquista con questo gioco di controscena dei personaggi, proporzioni tanto ampie da dilatare lo schema del romanzo e da sostituirsi alla mancanza di pensiero. Del resto dal gesticolare non si salva nessuna figura del libro; ad esso ciascuno ricorre non solo in presenza della Barborin, con cui la mimica diviene una necessità, che riesce buffonesca e invece dovrebbe essere dolorosa, ma anche nelle conversazioni consuete con familiari e amici privi di difetti fisici (2).

Ma, si dirà, il *Piccolo Mondo Antico* non è tutto qui, in questa comicità che degenera in un eccesso di note vistose. I critici hanno notato, per dirla con le parole del Trombatore, che « la comicità del *Piccolo Mondo Antico* non è la solita comicità degli altri romanzi, episodica e complementare, ma ha un valore proprio, è una comicità affettuosa che ha libertà di spiegarsi e attuarsi

---

(1) Si veda questa scenetta fra i due, mentre sul lago infuria la burrasca ed essi stanno per affrontarla con una fragile barca a vela:

« Ella sospettò d'aver capito, trasalì di spavento, fece in aria col dito un geroglifico interrogativo. Pasotti rispose tracciando pure in aria un arco immaginario (vela) e soffiandovi dentro; poi affermò del capo in silenzio ».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

(2) Consideriamo solo i protagonisti.

Franco, nei momenti d'ira, ha dei gesti violenti, alla « Daniele Cortis »; eccolo tutto solo, dopo un litigio con la nonna che ha minacciato di diseredarlo se sposerà Luisa: « Appena uscita la nonna, gittò via il foglio, strinse i pugni, si sfogò senza parole, con un furibondo sbuffo, e saltò in piedi... Si vestì in fretta e in furia, urtando nelle seggiole, aprendo e chiudendo il cassettone a colpi. Mise un abito nero, per sfida; discese le scale, rumorosamente... si slanciò in istrada, si perdette nelle tenebre ».

Luisa fa gesti da attrice tragica quando alterca col marito per l'affare del testamento:

« ...indietreggiò con un grido, poi gli fece ancora un passo incontro, gli stese le braccia ». Naturalmente i personaggi minori gesticolano e fanno smorfie ancor più grottesche.

variamente fra i due estremi di un lieve ridicolo e di una tinta di commozione » (1).

Ma se questa affermazione è esatta per qualche isolato frammento (ad es. per quasi tutti i brevi episodi legati al nome di Ombretta), non si può estendere all'atmosfera generale del romanzo, in cui il comico o trasmoda nel caricaturale, oppure, se si tinge di patetico, sconfina nella faciloneria e nella retorica.

Il ritrovo in casa di Luisa e Franco dell'avvocato V. e Pedraglio, che comunicano la grande notizia dell'intervento del Piemonte nella guerra di Crimea, si svolge in un'atmosfera di congiura bonaria in cui, quasi ad ogni rigo, sorriso e commozione si alternano. Ma a lettura finita, dell'episodio non ricorderemo che i troppo frequenti abbracci tra quei patrioti dal cuore tenero e il loro discorrere sommesso « con un'elettricità in corpo che dava luce per gli occhi e scosse per i nervi » (!). E ci sembrerà che il risolversi e l'esaurirsi del nostro risorgimento in atteggiamenti così superficiali e di facile presa sul « gusto » del pubblico che vede, dei più complessi problemi, soltanto l'aspetto esteriore e di esso si appaga, vada a tutto danno della serietà del romanzo. In un altro punto, i due amici politici di Franco, per sfuggire all'inseguimento della polizia, irrompono nella casa del signor Puttini, di notte, raccattano in fretta i suoi abiti e quelli della « perfida servente » e così, travestiti alla meglio: l'uno con in testa « il cappellone a cilindro » e in mano « la mazza di canna d'India » del sior Zacomo, l'altro con il « fazzolettone rosso » e il « lurido vestito » della Marianna, si precipitano verso i monti. L'atmosfera da commedia buffa creatasi con quel ridicolo travestimento, si prolunga durante la fuga, ogni volta che il finto sior Zacomo, incontrando indiscreti interlocutori, è costretto ad affondare il viso mal protetto dall'ala del cappello, tra i fogli d'uno « scartafaccio » e a rispondere alle domande con degli « apff! apff! » che imitano a

(1) G. Trombatore, *Fogazzaro*, cit., p. 112.

stento « il soffiar come una macchina a vapore » del Puttini.

Solo nel finale, quando i fuggiaschi giungono in vista del libero suolo svizzero, il tono ridevole si trasforma in retorico, con troppa immediatezza per non riuscire stridente, con troppa meccanicità per non riuscire goffo :

« Su tra il nebbione freddo e denso, su, su. L'erta è ripidissima, si dura fatica a piantar la punta del piede tra i ciuffi dell'erba molle, si sdrucciola, si lavora di piedi e di mani, ma fa niente, su, su, per la libertà. Su tra il nebbione, invisibili come spiriti, prima la finta Marianna, poi la guardia che soffia e geme sotto il peso della gerla, poi il finto sior Zacomo che le promette le belle viste e la urta con la carabina. La carabina fa miracoli. In mezz'ora i tre raggiungono la cresta che scende verso Brè, pochi passi sotto il cocuzzolo. Allora siedono sull'erba e giù, e giù a precipizio, scivoloni. Si mette a piovere, la nebbia si dirada, ecco in fondo, tra i piedi il rosso dei boschi cedui. Primo vi arriva di volo il venerabile cappellone del sior Zacomo scaraventato abbasso da Pedraglio, con un 'Viva l'Italia!' mentre scivola a braccetto della guardia » (1).

Mi pare che questo sia un esempio tipico della difficoltà del vicentino di contemperare il comico e il patetico, che qui raggiungono il risultato mediocre di alternarsi senza fondersi. Scopertissima l'enfasi del primo periodo, al quale ne succede un secondo spezzato e concitato, dove l'uso del tempo presente ha lo scopo di dare maggior vivezza alla scena e di mettere il lettore a contatto diretto con i personaggi, eliminando le distanze di tempo e di ambiente che lo separano da essi. A questo punto interviene di nuovo la nota comica, introdotta dai tre avverbi di tempo (prima... poi... poi...) che nel contesto riescono enfatici, e preceduta da un'espressione ambigua : « invisibili come spiriti » alla quale (noi vorremmo sperare!) forse l'autore aveva intenzione di dare

(1) Esempio analogo, di velleità lirica tentata con espedienti meccanici, si ha in una drammatica pagina del *Moderno*, quando Piero parte da Vena di Fonte Alta per andare dalla moglie morente :

« Giù giù nelle tenebre, al trotto di una brenna, sopra un biroccino sconquassato, accanto a un compagno muto; spariscono in alto per sempre i boschi, i pascoli con i sentieri, le macchie e le fontane che tanto sanno, sparisce Picco Astore; giù giù sotto le stelle pure... » e così si continua.

un significato ironico. Ma la conoscenza che abbiamo del Fogazzaro e della sua compiacenza per le evocazioni trascendenti ci vieta di sostenere con sicurezza questa benigna opinione.

Nel *Piccolo Mondo Antico* ogni personaggio, se si escludono i protagonisti, parla di preferenza il dialetto che (è stato osservato, con consensi quasi unanimi dalla critica) qui non stride come nelle altre opere intonate a maggior pretenziosità, ma si accorda alle semplici abitudini di vita delle figurine valsoldesi.

Il Fogazzaro che, per i primi romanzi e anche per la precedente stesura del *Piccolo Mondo Antico*, ne aveva limitato l'impiego a qualche espressione isolata, ora l'estende alla parlata di quasi tutti i personaggi secondari, per dare una sfumatura particolare al loro discorso e, quindi, al loro carattere (1).

---

(1) Tra le « comparse », le più semplici e bonarie usano il solo dialetto. Così la signora Bianconi che parla « l'italiano di Porta Ticinese » e il signor Puttini che parla il veneto. Ma quest'ultimo ha un intercalare particolarissimo: a tutti i suoi interlocutori tributa apprezzamenti superlativi che vogliono significare, in bocca ad un ometto pusillanime come lui: io sono disposto a riverire tutto il mio prossimo, purché mi si lasci in pace. Il suo italiano si riduce a qualche smozzicata frase di lapidaria condanna nei riguardi di chi l'ha offeso, che tende ad acquistare valore di sentenza solenne. In bocca ad un personaggio colto, che normalmente parla italiano, sarebbe in latino; in bocca al modesto sior Zacomo, solito ad usare il dialetto, è in italiano:

« gente maleducata, gente villana ».

oppure:

« una donna cattiva, ingegnere pregiatissimo, una donna vendicativa ».

Lo zio Piero parla un italiano molto semplice, inframmezzato da qualche buffa espressione dialettale. Quando la commozione minaccia di farlo cadere nel patetico, si schermisce cercando rifugio nel burbero impiego del dialetto.

La povera sorda Barborin è quasi sempre estranea alla conversazione, ma col marito per cui nutre un timore reverenziale, accenna qualche parola in italiano, con l'amica Luisa spesso passa inavvertitamente al dialetto.

Il professor Gilardoni si esprime in un italiano goffo e ingarbugliato, che vuol significare la sua timidezza: spesso, nel bel mezzo di un discorso, inserisce un « sono una bestia », « guardi che asino ».

Per il Pasotti, così mellifluo e ipocrita, l'alternativa è tra discorso

Abbiamo visto come tale procedimento stilistico, impiegato senza la necessaria misura negli ulteriori romanzi, divenga comodo e materiale espediente per suscitare un facile riso e un altrettanto facile disprezzo nei confronti delle macchiette fogazzariane. Spesso poi anche qui l'espressione vernacola è difettosa, è impiegata cioè senza necessità alcuna, ma solo per fare spicco e animare la scena. Come quando, con troppo immotivato passaggio, il dialogo si trasferisce dal discorso indiretto a quello diretto, per inframmezzarvi una divertente battuta dialettale (1).

Dunque il lettore, che si propone un'analisi spassionata, sciolta da ogni legame al contenuto sentimentale del romanzo, non trova nel « capolavoro » fogazzariano, più di qualche modesto frammento, che meriti di essere salvato dalla generale condanna.

Si è detto che lo scrittore solo a patto di rinunziare al vecchio e frusto repertorio di frasi fatte, avrebbe potuto creare un buon libro. Ma qui, quasi ad ogni pagina, anche se le modeste pretese del racconto avrebbero dato la possibilità di raggiungere un certo equilibrio, sono ricomparse le consuete goffaggini, i mille espedienti per

---

diretto o indiretto, ma sempre in italiano. L'indiretto è impiegato di preferenza nei subdoli interrogatori intesi a scoprire il « mistero » di Franco e Luisa. Ma quando i tortuosi giri di frase stanno per approdare alla conclusione, allora, come una frecciata, si inserisce la domanda diretta, pericolosa.

È facile notare i limiti di un simile procedimento tecnico che, molto spesso, è il solo, anche se molto palese, elemento a disposizione del lettore per conoscere l'intimo del personaggio.

(1) Valga per tutti il tipico esempio d'un discorsetto della signora Peppina Bianconi, che si è recata in visita in casa di Franco il quale, col pretesto di fare un po' di musica, si è trovato con gli amici per scopi politici:

« La Peppina aveva udito dal suo giardino quella canzonetta 'inscì bella, neh'...; s'era immaginata che avrebbero fatto musica e lei era 'inscì matta, neh' per la musica! E poi c'è quel signor avvocato 'ch'el boffa denter in quel rob inscì polito!'. E poi c'è il signor Don Franco 'parlemen nanca' con 'quei diavoi de did!' Udir suonar il piano con quella precisione era proprio come udire un organetto; a lei gli organetti piacevano 'inscì tant!' ».

sottrarsi ad un'approfondimento di problemi e di caratteri. Non basta la grazia della piccola Maria (che rimane del resto cosa marginale) per salvare ciò che si è concepito senza vigore fantastico.

Il Fogazzaro o lo si accetta tutto quanto, con il suo mondo, sempre identico, di creature vanamente enfatiche eppure commoventi nel loro insoddisfatto anelito verso una felicità irraggiungibile, che piangono, lottano, infine si abbandonano ad un Dio che non ha convinto ma solo fiaccato il loro scetticismo; o lo si accetta con il suo mondo di figurine grottesche, la cui anima, nascosta sotto una maschera carnevalesca, non riesce a svelarci il proprio intimo soffrire; oppure lo si deve respingere tutto quanto, senza eccezioni. Si peccherebbe di incoerenza tentando di salvare il *Piccolo Mondo Antico*, dopo aver notato in esso le incertezze e i vaneggiamenti delle altre opere fogazzariane.

Se poi esso è rimasto vivo nel cuore degli italiani, forse è perché lo si considera un caro vecchio ricordo, sul quale non si vuol ammettere si sia distesa la patina del tempo.

Maria Luisa Summer

VARIETÀ

SCHEDE PER L'EPISTOLARIO DEL MACHIAVELLI

Le lettere di Francesco Vettori del 7 e del 24 agosto 1526
Alcune osservazioni sui carteggi cifrati

Era appena uscita la prima mandata di queste *Schede* (1) ed ecco venir fuori una nuova non aspettata edizione delle *Lettere* del Machiavelli, a cura di Franco Gaeta (Feltrinelli Editore), che almeno in una di esse schede avrebbe trovato di che arricchirsi utilmente. Anche se l'introduzione e le note del Gaeta, specie quelle lessicali, non mi sono sembrate tutta farina da ostie (ma è da considerare, in parte, il carattere divulgativo della pubblicazione), in compenso l'edizione è, proprio come io l'avevo desiderata in queste pagine, completa delle responsive, curata con amore e con una buona conoscenza della materia, corredata da un indice dei nomi. Questo ultimo pregio, oltre la maggiore integrità e completezza, avvantaggia notevolmente la nuova edizione, già avvantaggiata da una diligente recensione dei testi, su quella vecchissima ma finora insostituibile dell'Alvisi.

Tuttavia, ecco intanto due lettere delle quali la vecchia edizioncina ci dà una lezione migliore: queste del Vettori scritte il 7 e il 24 agosto 1526, quando il Machiavelli era al campo della Lega. Che la lezione dell'Alvisi sia qui senz'altro da preferirsi lo si vede fino dalle prime parole della prima lettera. Infatti, nella edizione Gaeta (p. 478) si legge: « Mostraila al cardinale Hippolito, et Hippolito la lodò assai; et veramente se denari vengono mi persuado che questa guerra habbi havere buon fine ». L'edizione Alvisi (p. 499) ha: « Mostraila al Cardinale et Hippolito, et Hippolito la lodò assai; et ve-

(1) *G.S.L.I.*, vol. CXXXVIII (1961), pp. 232-238.

ramente se denari reggono » (1) ecc. Ora, messo sull'avviso da queste prime parole, il moderno editore avrebbe dovuto rizzare gli orecchi e cercare di quel miglior testo che l'Alvisi ebbe evidentemente sotto gli occhi, o, non trovandolo, stabilire criticamente la sua edizione tenendo presente l'edizione dell'Alvisi.

Quella lezione parlava chiaro abbastanza, anzi addirittura gridava per farsi udire: il Cardinale non poteva essere Ippolito, il quale ebbe la porpora soltanto nel 1529, ma il famigerato Silvio Passerini, cardinale di Cortona, che governava la repubblica fiorentina e lo stesso giovinetto Ippolito per mandato del Papa: egli era allora in Firenze il Cardinale per antonomasia. A questo il Gaeta non pensò, anzi proprio da questo deve essere stato tratto in errore altrove, dove (p. 462), chiosando nella lettera del 4 aprile 1526 le parole machiavelliane « io mi transferii subito dal Cardinale », vuol farci sapere con una nota che quel cardinale era Ippolito de' Medici.

Ma vediamo ora di distrigare un poco questo garbuglio dei testi. Il Gaeta ha il torto di non indicarci volta per volta quelli di cui si è servito. Ma egli ci fa sapere una volta per tutte di avere riscontrato il suo « sugli originali autografi o sulle copie ». Nel nostro caso, dunque, essendosi gli autografi delle lettere in proposito perduti di vista da più di un secolo, come il Tommasini gli suggeriva (2), dovette fare ricorso alle copie esistenti nelle *Carte Machiavelli* della Biblioteca Nazionale di Firenze (V, 113-114), eseguite l'anno 1832 in Parigi presso certo Carlo Salvi dal notissimo Giuseppe Molini, antiquario nell'antica e nella moderna accezione del vocabolo.

Nel 1832, dunque, codesti autografi vettoriani erano in mano di quel Carlo Salvi, anch'esso uno dei tanti collezionisti-mercanti che salassavano in vario modo gli archivi e le biblioteche d'Italia per impinguarne le pubbliche e private collezioni di oltralpe. Ma subito dopo, probabilmente in quello stesso anno, furono da lui venduti insieme ad altri trecento pezzi, forse altrettanto preziosi, a Giorgio Heber, ricchissimo bibliofilo o a dir meglio bibliomane inglese, che li riunì ai carteggi Vettori allora allora acquistati, dopo varie vicende, dagli esecutori del defunto lord Guilford.

Ma Giorgio Heber poté goderseli poco. Venuto a morte il seguente anno 1833 e disperse in una memorabile serie di vendite le sue favolose collezioni, la maggior parte dei lotti nei quali erano stati divisi i carteggi Vettori furono fortunatamente acquistati dal British Mu-

---

(1) Rettamente, e tenendo anche presente l'autografo, del quale sarà detto più innanzi, il passo ora citato dovrebbe essere letto così: « Monstra' la al Cardinale et Hippolito, et Hippolito la lodò assai; et veramente s'e' denari reggono » ecc. — E ci vuole poco a vedere che *reggono*, non *vengono*, è la vera lezione: la preoccupazione costante, non solo del Vettori, ma di tutti gli uomini avveduti ed esperti, specialmente in Firenze, era che, andando in lungo la guerra, le finanze del Papa e dei Fiorentini non reggessero alla enorme spesa. Anche l'edizione delle *Opere*, Italia, 1813, vol. VIII, pp. 210-215, legge correttamente *reggono*; la stessa edizione legge invece, scorrettamente, *Cardinale Hippolito*.

(2) O. TOMMASINI, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli*, Roma, Loescher, 1893-1911, pp. 1380-1382.

seum (1). Di uno di questi lotti facevano parte anche le due lettere di cui ci occupiamo, che si conservano ora nell'*Add. Ms.* 10281, cc. 178-181, 186-187.

Io non sono poi così pedante da gridare la croce addosso al Gaeta per un peccatuccio veniale di proporzioni tanto minuscole, né così scortese da ricambiare con una osservazione men che garbata il gran bene che scrive del mio *Machiavelli* (2) e del profitto che ne ha ricavato per la sua edizione; ma se proprio un appunto dovessi fargli, sarebbe quello di non aver tenuto conto della lezione così evidentemente più corretta dell'Alvisi, non già di aver pubblicate le due lettere su quegli apografi, anziché sugli autografi, sconosciuti come erano ai moderni studiosi di Machiavelli (3).

Ed è soltanto per dar notizia di quegli autografi che mi sono mosso a compilare la presente scheda, non per emendare puntualmente l'edizione del Gaeta; tanto più che tale emendazione può essere fatta con l'aiuto del testo edito dall'Alvisi, il quale di queste due lettere ci dà, come della maggior parte delle altre, una lezione abbastanza corretta. Evidentemente il bravo bibliotecario della Palatina di Parma, che in quei tempi tirava via meno di tanti altri editori, deve avere usato la diligenza di risalire all'autografo.

Una sola grave menda ha la sua edizione della lettera del 7 agosto, menda del resto comune a tutte le edizioni successive; e di questa è bene qui dar notizia, perché è anche la sola sorpresa riserbataci dalla collazione con l'autografo. Nelle ultime righe (p. 505, linea 19 dell'edizione Alvisi) tra le parole « quanto voi mi dite » e « che vuole » non è difficile avvertire a una lettura anche frettolosa la mancanza di qualche parola. Nell'autografo ci sono infatti poco meno che due intiere linee in cifra, saltate a pié pari dall'Alvisi, che ne avrebbe pur dovuto avvertire il lettore con dei puntini e con una nota; cioè, meno suggestivamente ma più onestamente, il testo dovrebbe essere presentato così: « Le altre vostre mandai a Roma: questa non ho

---

(1) C. ROTH, *I carteggi volgari di Piero Vettori nel British Museum*, in « Rivista storica degli archivi toscani », vol. I (1929), pp. 154-185; ristampato nel volume D. GIANNOTTI, *Lettere a Piero Vettori* pubblicate da R. Ridolfi e C. Roth, Firenze, Vallecchi, 1932, pp. 43-54, 163-183.

(2) R. RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli* ², Roma, Angelo Belardetti, 1954. — Mi sembra utile informare il lettore che, dopo alcune traduzioni in più lingue, non certo avvantaggiate da mutamenti in meglio ed in più, anzi tutto il contrario, ne è in corso di stampa in Inghilterra e in America una eccellente traduzione inglese a cura del prof. C. Grayson, accresciuta, migliorata, aggiornata, da considerarsi definitiva e quindi da preferirsi per molti rispetti a quella originale italiana. Sarà edita a Londra da Routledge & Kegan e a Chicago dalla Chicago University Press.

(3) D'altronde, non riferendosi a queste due lettere in particolare, ma dichiarando in generale i limiti della sua edizione, il Gaeta avverte nella nota introduttiva al testo (p. 20) « di non avere avuto modo di consultare gli autografi conservati nelle raccolte inglesi e americane ». E da notare che l'erronea lezione *vengono* deriva direttamente dall'apografo del Molini; mentre, come ho detto, l'edizione del 1813 leggeva correttamente *reggono*. L'altra, *Cardinale Hippolito* (che si sarebbe potuta attribuire ad un'omissione per omeoteleuto), ne procede solo indirettamente, in conseguenza di una nota critica, in verità poco accorta, del copista.

mandata. Ho bene ricordato qui quella parte che è in cifera, e poi che l'amico (1) fa tanto quanto voi mi dite....., et segua....., che vuole » (2).

* * *

Il cifrario usato tra il Machiavelli e il Vettori, fosse una cifra particolare o quella adoprata dal mandatario per corrispondere con chi lo mandava, non mi è riuscito a trovarlo; sebbene, in tanti anni che mi occupo di queste cose, sappia un po' dove metter le mani. Il testo della lettera del 7 agosto 1526 dovrà dunque rimanere con quei grandi strappi, finché la chiave della cifra salti fuori in qualche modo e da qualche parte (ma la cosa mi sembra poco probabile, perché gli archivi del Vettori e del Machiavelli sono da tempo dispersi e i resti del loro naufragio sappiamo dove si trovano, tranne i rottami che possano venire a galla, *rari nantes in gurgite vasto*, sugli instabili flutti del mercato antiquario); a meno che non ci venga qualche soccorso da quella vera e propria scienza che è divenuta la crittografia. Anzi mi piace cogliere questa occasione per esprimere un voto; o, già che ci siamo, addirittura due.

Il primo è che fra i cultori delle scienze storiche e i cultori di quella scienza che ho detto, oggi purtroppo applicati ad esercitarsi in operazioni molto meno amene anche se attualmente più urgenti, si apra finalmente qualche benché esiguo canale. Come accade per tante altre conoscenze e discipline, ci troviamo dinanzi a dei compartimenti stagni. Senza pensare di farne addirittura dei vasi comunicanti, non so perché a nessun crittografo, uso a travagliarsi sui ben più formidabili cifrari diplomatici e militari dei nostri tempi, non venga mai l'uzzolo di ricrearsi sopra i documenti del passato, ancora in parte muti per gli storici; né perché nessuno storico o nessuno archivista pensi mai di cercare aiuti nel campo della crittografia.

L'altro voto (e l'adempimento di questo è tutto in nostro potere) è che si pubblichi presto un corpo, o almeno un indice generale dei

---

(1) Finché non siano messi in chiaro i passi cifrati, può esser dubbio chi fosse questo « amico ». La sola cosa ben certa per ovvie ragioni è che non poteva trattarsi, come soppone il Gaeta, di Filippo Strozzi. Si trattava sicuramente di un gran personaggio della Lega, forse del duca di Urbino, oggetto di tante giustificate critiche; o, meno probabilmente, dello inadempiente Re di Francia. Sola alternativa possibile è che si trattasse della dubbia pratica che avrebbe dovuto portare dalla parte della Lega il Marchese del Vasto. A queste conclusioni si può giungere con un semplice ragionamento, confermato dalla lettura delle lettere scritte dal luogotenente Francesco Guicciardini negli stessi giorni di quelle del Machiavelli, alle quali questa del Vettori è responsiva.

(2) Mende minori, benché tutt'altro che piccole, sono le minori lacune, in gran parte non evitabili per le cattive condizioni dell'autografo, lacerato in più luoghi e malamente restaurato, cioé rattoppato; ma che almeno andavano debitamente indicate. Bisogna pur dire che la copia del Molini è in questo più scrupolosa delle varie edizioni e che ha perfino la diligenza di trascrivere anzi in qualche parte addirittura di « disegnare » le righe in cifra. L'edizione del 1813, arrivata a quel punto, se la cava con un'amputazione troppo radicale certamente, ma forse più onesta delle ingannevoli operazioni ortopediche eseguite dall'Alvisi e dai suoi successori.

cifrari usati dagli stati e dagli uomini di stato del nostro Rinascimento; i quali furono i primi ad adottare sistematicamente e a perfezionare l'uso della cifra diplomatica. La materia sovrabbonda negli archivi e nelle biblioteche d'Italia, e molti altri cifrari perduti potrebbero essere ricostruiti con i decifrati interlineari così frequenti specie nei documenti rinascimentali (1). Io, che scrivo questa notarella e che tanta parte della mia vita ho consumato sulle fonti documentarie, penso alla moltitudine dei testi ai quali questa opera provvidenziale potrebbe finalmente restituire integrità e pienezza. Anni or sono m'ero proposto di intraprenderla io stesso e ne avevo abbozzato un poco di disegno, anzi cominciato già a colorirlo raccogliendo schede su schede. Poi, come diceva Gino Capponi di un'impresa da lui disegnata, Dio me ne ha segnato in fronte il divieto.

ROBERTO RIDOLFI

---

(1) Finora non abbiamo altri sussidi che alcuni studi particolari, riguardanti i documenti in cifra conservati negli archivi di Venezia, di Milano, di Genova e pochi altri; ma si tratta di saggi assai limitati, e per servire alla storia della crittografia, non alla decrittazione dei documenti. Citare questi contributi sarebbe da parte nostra uno sfoggio di erudizione a buon mercato, potendo ognuno trovarli elencati, con molti altri utili strumenti di consultazione, nella bibliografia che arricchisce il fondamentale volume di L. SACCO, *Manuale di crittografia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1947, pp. 311-329. Dopo i lavori precorritori di Luigi Pasini nell'Archivio di Venezia, chi ebbe il merito di compilare una grande e veramente sistematica raccolta di cifrari fu l'abate Pietro Domenico Gabrielli. La sua opera (1864-1873), che raccoglie in ben 16 volumi (ai quali ne è stato aggiunto alcuni anni dopo un diciassettesimo, più altri 15 contenenti una collezione di cifrari originali) i cifrari della repubblica fiorentina e del principato mediceo, è tuttavia inedita e si conserva (senza segnatura) tra i manoscritti di corredo dell'Archivio di Stato di Firenze. Stamparla per intero resulterebbe forse eccessivo; ma molto utile sarebbe pubblicarne almeno un sommario, arricchito non soltanto di indici onomastici e cronologici, ma integrato anche con le indicazioni di altri cifrari sconosciuti al Gabrielli o ricostruiti su carteggi recanti decifrati interlineari.

Per venire *ad rem nostram*, parrà perfino superfluo notare che inutilmente si cercherebbe nella raccolta citata la chiave per mettere in chiaro quelle due righe in cifra ond'è mutilato il testo della lettera del Vettori al Machiavelli. Del Vettori non si registrano infatti che i cifrari usati nelle sue legazioni in Francia e a Milano degli anni 1515, 1516, 1517 (vol. II). Del Machiavelli ci sono quelli da lui usati coi Dieci nelle legazioni del 1500, 1508, 1510; ma qualche altro, fra cifrari e decifrati, si può ricavare dalle *Carte Machiavelli* della Biblioteca Nazionale di Firenze. Del Guicciardini, infine, per continuare l'esempio con un nome che non parrà qui fuor di proposito, il Gabrielli registra soltanto i cifrari usati nella Legazione di Spagna; ma nell'archivio guicciardiniano c'è dell'altro (cfr. R. RIDOLFI, *L'Archivio della famiglia Guicciardini*. Edizione riveduta ed ampliata. Firenze, Leo S. Olschki, 1931).

UNA LETTERA SCONOSCIUTA DI VITTORIO ALFIERI

È una lettera che il Mazzatinti non ha pubblicato nella sua nota raccolta di lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri (1) e che non appare neppure nella successiva e più completa silloge di epistole alfieriane venuta alla luce come secondo tomo dell'edizione del centenario (2). L'*iter* che solo oggi me l'ha rivelata è presto detto, e dimostra che una provvidenziale casualità assiste fortunatamente le nostre, sempre difettive, ricerche.

Rileggendo la biografia del Bertana per una schedatura analitica di questa massiccia e ancora utile opera, purtroppo sfornita dell'indice dei nomi, ho rilevato la citazione parziale d'una lettera alfieriana che per l'addietro mi era sfuggita e che non risulta stampata, come ho detto, nelle due maggiori raccolte di lettere dell'Alfieri, né in altre raccolte più antiche, e della quale non è reperibile traccia o notizia neppure nelle bibliografie specializzate. Scrive, dunque, il Bertana (3):

> L'odio del *Misogallo*, anche dove è meno spontanea e schietta la forma, lo si sente; e lo si sente del pari in molte lettere scritte dall'Alfieri in quegli anni. Così, per esempio, nella lettera del 1° maggio '94 all'ab. Gioachino Martinelli incoraggiandolo a scrivere altri sonetti del tenore di quello: *Cadrai Parigi, eterna man dall'alto* ecc., che « non *avrebbe* disdegnato per *suo* », l'Alfieri diceva: « Su questo soggetto istesso... tante verità luminose si possono rivestire di poesia e dar giusto sfogo a quella nobile e sublime indegnazione che debbono cagionare in ogni cuore bennato cotesti schiavi cannibali mascherati da uomini liberi. Mi permetta quindi di riunire la mia prosa a' suoi versi, e di fare con lei i più caldi voti, perché trionfi la giustizia e rientri in galera la ciurmaglia a ciò nata ».

Il Bertana non indica la fonte primaria del documento, ma si limita a rinviare ad una fonte secondaria: « La lett. dell'Alfieri al Martinelli fu *riprodotta* dal Del Pinto, in *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XVII, 265 » (4). Il Del Pinto infatti, recen-

---

(1) *Lettere edite ed inedite di V. Alfieri*, a c. di G. Mazzatinti, Torino, L. Roux, 1890.

(2) *Lettere di V. Alfieri*, vol. II delle *Opere*, Torino, Paravia, 1903.

(3) E. BERTANA, *V. Alfieri studiato nel pensiero, nella vita e nell'arte*, Torino, Loescher, 1904², p. 529.

(4) Ibidem., p. 529 n. 3.

sendo un volume di Leone Vicchi (1), sottrae giustamente alla paternità dell'Alfieri due sonetti (*Re senza trono, nobili avviliti*; *Cadrai Parigi! Eterna man dall'alto*) erroneamente ritenuti alfieriani dal Vicchi e si sofferma particolarmente sul secondo sonetto:

> Quanto al sonetto: « Cadrai, Parigi », bisogna dire, per amor del vero, che appena pubblicato fu ritenuto comunemente di Vittorio Alfieri. Credendolo forse tale, Roberto Benazzi, professore d'eloquenza al collegio Nazareno, ne fece una versione nella grave e maestosa lingua dell'antico Lazio... Ma ció che contraddice assolutamente all'affermazione del Vicchi, è quanto sta scritto col titolo: « Storia letteraria » nell'*Antologia Romana*, vol. XX, p. 389. È questo, in poche parole, quel che dice il periodico. Il signor abate Gioachino Martinelli, il vero autore del sonetto, aveva con indifferenza udito che ad altri s'appropriasse; anzi godeva che i suoi versi fossero tali da esser creduti composizione del grande poeta astigiano. Peraltro, quando anche l'*Antologia Romana*, pubblicando questo sonetto tradotto dal professor Benazzi, aveva fatto sospettare che l'originale fosse del signor conte Alfieri, l'abate Martinelli aveva creduto di non tacere più oltre facendosi riconoscere. In conferma di ciò è pubblicata ivi appresso una lettera di Vittorio Alfieri all'abate Martinelli... (2).

A questo punto il Del Pinto riproduce per intero il testo della lettera dell'Alfieri al Martinelli, ma con alcuni errori e imprecisioni, rispetto al testo originale, che sono poi passati nel frammento riportato dal Bertana. Ci corre l'obbligo perciò di abbandonare anche il Del Pinto, cui resteremo grati per l'utile mediazione, e di risalire direttamente alla fonte primaria dell'« Antologia Romana » sì da ristabilire finalmente la lezione esatta del documento e da illuminare più da vicino la sua precisa ' occasione '.

È noto che l'Alfieri nel 1793, a Firenze, mise mano al *Misogallo*, cioè a quella sua « operuccia nata a pezzi ed a caso », a quel suo « mostruoso aggregato d'intarsiature diverse », per usare le sue stesse parole. Vi si era appena impegnato che già alcuni suoi sonetti, destinati a questo nuovo e singolare libretto e particolarmente accesi di zelo antirivoluzionario, non solo circolavano tra le mani degli amici più fidati ma attiravano anche l'interessata ammirazione di ambienti fortemente retrivi. E poiché la fama dell'antigallismo alfieriano si andava espandendo un po' dovunque, accadde che si attribuisse all'Alfieri anche la paternità di poesie da lui non scritte solo perché avevano per argomento le stragi e gli orrori parigini. Ne era al corrente, del resto, lo stesso Alfieri, il quale non trasse certo motivo di soddisfazione intima da quelle attribuzioni temerarie (involontarie o no che fossero). Scriveva infatti, sin dal marzo 1793, all'Albergati Capacelli: « Corrono per l'Italia molti sonetti peggiori de' miei, che passano pure per miei, come uno che viene da Roma e comincia *Cadrà Parigi*, ecc. Ella non ci dia retta » (3). Il riferimento al sonetto *Cadrà Parigi* ci immette, dunque, direttamente nel nostro ' caso ' e ci induce ad aprire l'« Antologia Romana » del marzo 1794, dove la rubrica *Poesia* registra questa dettagliata notizia (4):

---

(1) L. VICCHI, *Les Français à Rome pendant la Convention (1792-1795)*, Roma, Forzani, 1892.

(2) « Archivio della R. Società di Storia Patria », XVII (1894), p. 264.

(3) *Lettere edite e inedite*, ecc., cit., p. 259.

(4) « Antologia Romana », XX (1794), n. XXXIX (marzo), pp. 309-310.

Girò per le mani di tutti il seguente sonetto, attribuito al celebre conte Alfieri e tutti vi ammirarono quella nobile elevatezza di pensieri, e quella fiera robustezza di stile, che caratterizzarono tutte le di lui produzioni...

Sonetto

Che dicesi del signor conte Alfieri

Cadrà Parigi: eterna man dall'alto
con equa lance il suo destin già libra,
e l'empia ingiuria del rio popol cribra
che rinnovò d'Encelado l'assalto.
Cribra il furor che il fe' di crudo smalto
onde ne' figli il pugil ferro ei vibra,
e la vecchia lussuria che lo sfibra
degna di Gomorreo vindice asfalto.
Cadrà Parigi: di quel tronco enorme,
che di sè già copria la terra e l'acque
Dio così scrive sull'avanzo informe:
Tremate, o voi, cui di Babbel già piacque
calcar superbi l'esecrabil orme;
Parigi ancor qui le calcò, qui giacque (1).

A questo punto il vero autore del sonetto, l'abate Gioachino Martinelli, che aveva scritto questi versi già due anni avanti, rivendicò a sé il componimento poetico e volle sostenere questa sua legittima rivendicazione con un attestato dello stesso Alfieri. Perciò in data 22 aprile 1794, non appena apparve in forma pubblica nell'« Antologia Romana » l'attribuzione, sia pur dubitosa, del sonetto all'Alfieri, scrisse una letterina, da Roma a Firenze, al poeta astigiano per ottenerne un'aperta smentita (2).

[A VITTORIO ALFIERI *Firenze*]

Roma, 22 aprile 1794

Illustrissimo Signor Padrone Colendissimo. Un improviso accidente mi obbliga ad arrecarle un tedio che io le avrei risparmiato, se non si trattasse di torre il Publico Letterario da un inganno di cui Ella risente, forse anche senza saperlo, tutto il pregiudizio.

Avendo io da due anni circa composto diversi sonetti sulle ultime rivoluzioni della Francia, col savio parere di alcuni Letterati miei amici, primi testimonj e giudici di essi, ne diedi fuori qualche copia manoscritta, onde girarono per le mani di tutti, anche fuori di questa Capitale. Fra essi so-

(1) Dopo il sonetto fa seguito la traduzione latina del « P. Roberto Benazzi delle scuole pie, professore d'eloquenza nel collegio Nazareno di Roma ».

(2) L'autografo della lettera del Martinelli, sino ad oggi inedita, si trova ora nella Biblioteca di Montpellier (mss. alfieriani: fasc. 12, n. 30). Cfr. G. MAZZATINTI, *Manoscritti italiani nelle Biblioteche di Francia*, vol. III (Montpellier), Roma, tip. Fratelli Bencini, 1888, pp. 116-117 (« Lettera di G. Martinelli all'A.; Roma, 22 aprile 1794, con un sonetto *Il Vaticinio*... falsamente attribuito all'A. Il Martinelli dichiara in questa lettera che il son. è veramente fattura sua e prega l'A. a volerlo per iscritto rivendicare a lui che n'è l'autore »). Il Mazzantini evidentemente non risalì all'« Antologia Romana », e così gli sfuggì la risposta dell'Alfieri ivi pubblicata. Questo spiega perché non la inserì nella sua raccolta del 1890 (*Lettere edite e inedite* ecc., cit.). L'intervento del Del Pinto è, del resto, posteriore (1894) alla raccolta del Mazzatinti, ma neppure gli editori delle *Opere* alfieriane (Paravia, 1903), che frettolosamente e meccanicamente si servirono del Mazzatinti, seppero trarne vantaggio. La lacuna perciò si è perpetuata sino ad oggi.

netti ve n'è uno che incomincia « Cadrà Parigi », il quale non essendo per avventura noto a V. S. Illustrissima, le trascrivo in pié di questa (1). Poco dopo, qualunque ne fosse l'origine, si sparse improvvisamente la voce esserne Ella l'Autore. Le confesso che infino a tanto che la voce fu verbale, io mi compiacqui d'una illusione che lusingava la mia vanità, riflettendo in tale occasione che una produzione d'ingegno allorché incontra felicemente il publico genio, benché talvolta nol meriti, sembra tosto, a comun giudizio, che, fuori d'un soggetto già deciso per Maestro dell'Arte, altro vivente al mondo non possa averla mai fatta. Ma ecco che nell'Antologia Romana del mese di Marzo al n. XXXIX leggo dall'Efemeridista riportato il mio sonetto, e ripetuto in istampa l'errore, il quale lo attribuisce, benché con un « dicesi », a V. S. Illustrissima.

Or siccome egli è certo che il chiarissimo Autore di tante originali Tragedie non ha bisogno di un vil sonetto per mercar lode, e per l'opposto il sonetto è certamente tale che se non merita il luogo fra i pessimi, non lo merita neppur fra i sublimi, il che per altro non mi interessa punto nella oscurità in cui io vivo, così io mi credo per tutto ciò nel dovere di pregarla a rivendicare, per quanto Ella puote, il suo onore col palesare di suo pugno una verità, la quale, svelata nel suo lume, o farà onore a V. S. Illustrissima, se il sonetto è cattivo, o lo farà a me, s'egli è al di sopra de' mediocri.

Io la supplico adunque caldissimamente a favorirmi di risposta alla presente mia umilissima, il che sarà per me la prova più irrefragabile di fatto, mentre mi persuado ch'Ella, ravvisando in me un sincero ammiratore del suo rarissimo ingegno, comprenderà facilmente che tale mia premura è tanto più giusta, quanto più ha per oggetto una confessione dovuta alla verità ed alla gloria del suo nome. E senza più, alla sua grazia mi offro, e ripieno d'ossequio mi protesto di V. S. Illustrissima devotissimo obbligatissimo servidore

Gioachino Martinelli

L'Alfieri colse l'occasione per liberarsi ufficialmente di quella non desiderata paternità, già respinta privatamente nella citata lettera all'Albergati Capacelli, e inviò al Martinelli, in data 1 maggio 1794, la dichiarazione richiesta che fu poco appresso pubblicata nell'« Antologia Romana », e precisamente nella rubrica *Storia letteraria*, con un appropriato 'commento' che merita d'essere almeno in parte riesumato (2):

Nel numero XXXIX della nostra Antologia fu riportata una versione in latino dell'applaudito sonetto, che incomincia *Cadrà Parigi* fatta dall'erudito P. Benazzi delle scuole pie, e si disse, in modo però dubitativo, che un tal sonetto attribuivasi al celebre sig. conte Alfieri perché così n'era corsa la voce. Il vero autore di questa poetica produzione avea con indifferenza udito che ad altri si appropriasse, e godea anzi che il suo sonetto fosse di tanto pregio che potesse credersi parto di uno de' più rinomati poeti d'Italia; e fino a tanto che l'errore è stato nell'opinione, e nelle bocche di alcuni, ha creduto di non reclamare il proprio diritto... Per altro, dopo che il dubbio sopra l'autore del sonetto si è pubblicato colle stampe del nostro foglio periodico, crede di non dover più tacere; ed avendo fatto costare a noi che il sonetto è suo, siccome molti altri del medesimo stile e sullo stesso argomento, ben volentieri gli rendiamo giustizia col restituirgli quello che gli spetta, e collo smentire la falsa voce divulgatasi a suo vantaggio. L'autore dunque del sonetto è il sig. Ab. Gioachino Martinelli nostro romano, il quale non tanto per vaghezza di argomento,

(1) In fondo alla lettera del Martinelli vi è effettivamente il son. *Cadrà Parigi* col titolo *Il Vaticinio*. Il testo è lo stesso che apparve nell'« Antologia Romana », salvo due lievi varianti (v. 3 *reo* invece di *rio*; v. 4 *feo* invece di *fe'*).

(2) « Antologia Romana », XX (1794), n. XLIX (giugno), pp. 389-390.

quanto per intimo senso di giusta indignazione contro la deplorabile vertigine della Francia, lo scrisse, son già due anni, e confidatolo ad alcuni de' medesimi suoi amici, fu poi pubblicato cogli altri... In conferma di quanto fin qui si è asserito, crediamo di non poter addurre prova più convincente di quella che lo stesso sig. conte Alfieri colla sua solita nobile e generosa ingenuità ci somministra nella seguente risposta data ad una lettera scrittagli su tal proposito dal sig. Abate Martinelli.

Al ' commento ' fa seguito il testo della lettera alfieriana che ora finalmente è dato riprodurre secondo la sua lezione originale:

[A GIOACHINO MARTINELLI - *Roma*]

Firenze, 1 maggio 1794

Notissimo già mi era da più d'un anno il sonetto, *Cadrà Parigi ecc.* e non mi era neppur nuova la voce che me ne faceva autore. Con sommo mio piacere ne ho ritrovato l'autore vero, e me ne rallegro sommamente con lei. Già in parole, a quanti me lo attribuivano, ho detto sempre che il sonetto non era mio, ma che però non lo avrei disdegnato per tale, sì a cagione del pensare, che si confà interamente col mio su questo soggetto, ma anche per la dicitura. Volentierissimo, dunque, le mando questa stessa disdetta per iscritto, affinchè abbia ciascuno il suo. L'esorto a continuare di scriverne degli altri su questo soggetto istesso, su cui tante verità luminose e utili si possono rivestire di poesia, e dare giusto sfogo a quella nobile, e sublime indegnazione, che debbono cagionare in ogni cuore bennato codesti schiavi cannibali mascherati da uomini liberi. Mi permetta dunque di riunire la mia prosa ai suoi versi, e di fare con lei i più caldi voti, perchè trionfi la giustizia, e rientri in galera la ciurmaglia a ciò nata.

Vittorio Alfieri

Ricuperata la lettera, quasi sconosciuta, all'epistolario alfieriano, e chiaritane la particolare ' occasione ', altro a me non resta da dire. Ma a chi voglia, non dico riprendere lo studio del complesso e personale sottofondo che è sotteso al ' misogallismo ' alfieriano, ma piuttosto studiare il clima generale che in Italia e altrove si venne determinando, nei riguardi della Francia, dopo il grave colpo della rivoluzione dell' '89 (e nel nostro caso si tratta del clima della Roma pontificia!), e voglia qui cogliere stati d'animo, tra ingenuamente autentici e diplomaticamente artefatti, questo episodio potrà anche riuscire utile testimonianza di certe situazioni d'emergenza in cui, per diversissima e anche opposta via, si elaborano egualmente i germi delle più assolutistiche restaurazioni e nelle quali può anche accadere che si tessano, da parte autoritaria, gli elogi d'un uomo indipendente e indocile come l'Alfieri e che addirittura lo si reputi, o si finga di reputarlo, autore dei versi d'un abate, cioè di un uomo d'ordine, con uno scambio di persona tanto disinvolto quanto divertente. L'ardua scelta della libertà personale può talvolta costare tutto questo, e cioè che anche l'uomo libero sia considerato, contro voglia, come un prezioso, se pur provvisorio, fiancheggiatore delle posizioni ufficiali più retrive.

Lanfranco Caretti

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

BRUNO NARDI. — *Dal « Convivio » alla « Commedia » (Sei saggi danteschi).* — Istituto storico italiano per il Medio Evo, Studi storici. - Fasc. 35-39. — Roma, nella sede dell'Istituto, 1961.

Le titre de cet important recueil est celui du deuxième des six essais qui le composent. Cet essai est inédit, ainsi que le troisième, *Intorno ad una nuova interpretazione del terzo libro della Monarchia dantesca,* et l'on peut dire qu'ils constituent l'essentiel du volume, mais il est impossible de les séparer du premier sans rompre l'unité d'une pensée qu'il importe de saisir dans son intégrité.

Le premier des six essais, déja publié dans les *Lettere Italiane* (VIII, 1956, pp. 207-298), est une introduction nécessaire à l'ensemble du volume, c'est-à-dire à l'interprétation globale de l'oeuvre de Dante que l'illustre interprète du poète nous y propose. Il porte sur *Le rime filosofiche e il 'Convivio' nello sviluppo dell'arte e del pensiero di Dante.* Ce titre est révélateur de l'une des convictions les plus personnelles et les plus profondes de notre historien. Il est difficile de la formuler en quelques mots, parce que l'interprétation de la pensée entière de Dante y est intéressée, mais on ne la trahirait peut-être pas en disant qu'elle consiste à situer dans la réflexion philosophique de Dante la source première de son inspiration poétique la plus haute. Essayons de ne pas créer de malentendus. Il ne s'agit pas de soutenir que la réflexion philosophique personnelle de Dante a fait de lui le grand poète qu'il fut; son génie poétique est la source de sa poésie; mais quand on embrasse d'un regard, comme fait notre historien, le chemin parcouru par le poète, des rimes d'amour composées pour Béatrice aux chants altiers de la *Commedia,* le changement de ton et de style est si frappant qu'on ne peut manquer de s'interroger sur ses causes. On ne se demande pas ce qui fit Dante poète, mais bien ce qui permet de comprendre qu'ayant commencé par chanter son jeune amour dans la manière poétique de Guido Guinizelli, il soit devenu le très haut poète de la Béatrice céleste. Doué du même génie poétique, il aurait pu l'employer autrement. A partir de la *Vita Nuova,* la *Divina Commedia* était possible, mais elle n'était pas nécessaire. Au cours d'une méditation de quasi toute une vie, mais dont

l'objet se précisa avec un relief particulier entre 1955 et 1959, le professeur Bruno Nardi en est venu à se former de cette évolution une vue cohérente et intelligible. La lecture attentive du livre peut seule donner le sentiment de la solidité de ses preuves; on ne fera ici que marquer les articulations maîtresses d'une interprétation d'ensemble de Dante dont nous ne faisons pas difficulté d'avouer qu'elle nous a convaincu de son essentielle vérité.

Béatrice meurt le 8 juin 1290. Entre 1291 et 1293, composition de la *Vita Nuova*, dont Dante retouchera plus tard la conclusion pour l'harmoniser au reste de son oeuvre. Vers la fin de l'été 1293, commencement de sa lecture de Boèce, naissance de son nouvel amour pour la philosophie et composition de la chanson *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* qui inaugure le cycle spéculatif. Dante commence alors des études philosophiques tardives et les poursuit avec ardeur de 26 à 28 ans. Le témoignage autobiographique du *Convivio* (II, XII, 2-9) est formel; sa véracité ne fait aucun doute aux yeux de notre historien et s'ils nous est permis de joindre notre témoignage au sien, nous n'en doutons pas non plus. Alors aussi paraissent les poèmes allégoriques consacrés à l'éloge de la philosophie. Nous en connaissons cinq en tout, savoir, outre le *Voi che 'ntendendo* déja cité, les quatre suivants *Amor che movi* (90 de l'édition critique), *Io sento si d'amor* (91), *Voi che savete* (80), *Amor che nella mente...*, au début du livre III du *Convivio*. A cette époque, Dante tente d'exprimer en style de poésie courtoise des pensées et des sentiments déja philosophiques; il célèbre sa nouvelle dame, la *Donna Gentil*, dans la langue dont il avait usé pour louer la première, Béatrice. A mesure qu'il prend conscience des exigences de la langue vraiment philosophique lorsqu'on en vient à formuler des pensées abstraites, Dante se fatigue de cet usage de l'allégorie en ces matières, et il en prend congé dans le sonnet: *Parole mie che per lo mondo siete*. Il renonce d'ailleurs en même temps aux problèmes compliqués de la métaphysique et se tourne vers ceux de la morale et de la politique, qu'il traitera poétiquement « con rima aspra e sottile ». Cette double transition « constitue un tournant décisif dans le développement de la pensée et de l'art del Dante » (p. 14). Vers âpres, parce que directs et dépouillés des ornements de l'allégorie; vers subtils parce que les développements en sont de structure dialectique et abondent en redoutables raccourcis. Pris dans le tourbillon de la vie politique, le poète constate que les sujets concrets de réflexion morale ne lui font pas défaut, mais on sait quelle triste fin cette expérience eut pour le poète. L'exil de Florence, la rupture avec ses compagnons d'exil pour des motif qui semblent tout à son honneur, l'espoir tenace qu'ayant enfin compris les vrais motifs de son attitude, ses concitovens finiront par le rappeler, tout cela prépare le moment décisif où, le coeur déchiré mais refusant de se laisser abbattre, Dante revient à la philosophie et conçoit les premières notions fondamentales sur lesquelles s'édifiera plus tard le suprême chef-d'oeuvre.

Dante forme simultanément le projet de deux écrits dont il a poussé fort loin la rédaction, mais qu'il a laissés l'un et l'autre inachevés, le *Convivio* et le *De vulgari eloquentia*. Les deux projets sont évidemment liés. Résolu à écrire en langue vulgaire en un temps où le latin

était la langue scientifique par excellence, Dante avait d'abord justifié ce projet dans son esprit; il devait donc estimer naturel de communiquer au monde savant, dans la langue savante, les conclusions auxquelles il était parvenu; d'où le *De vulgari eloquentia*. Quant au *Convivio*, notre historien en a pesé le sens avec une exactitude qui nous semble parfaite. Dante voulait revenir à la philosophie, mais on n'insistera jamais trop fortement sur le rôle d'interprête de la philosophie auprès du public intelligent et cultivé, mais non philosophe, que Dante s'est attribué.

Nous sommes ici au coeur du problème que posent sa personne et son oeuvre. Un passage de saint Thomas aidera peut-être à en discerner les données. Au début du *Contra Gentiles*, saint Thomas énumère les raisons pour lesquelles il convenait que Dieu révélât aux hommes même certaines vérités salutaires accessibles à la raison naturelle. La raison principale est que, bien que tous les hommes dussent pouvoir être sauvés, peu d'entre eux étaient capables de philosopher avec succès. Parmi les raisons qui les en empêchent, saint Thomas mentionne le sort de ceux que retiennent les soucis de la vie de famille, en somme tous les laïcs: « Oportet enim esse inter homines aliquos qui temporalibus administrandis insistant, qui tantum tempus in otio contemplativae inquisitionis non possent expendere ut ad summum fastigium humanae inquisitionis pertingerint, scilicet Dei cognitionem » (C. G. I, iv). C'est à ce public philosophiquement déshérité que Dante veut s'adresser, non pas encore pour le conduire à la connaissance de Dieu, mais pour l'initier à la sagesse morale, politique et sociale dont l'ignorance cause ses maux. Sagesse pratique, entièrement tournée vers les fins de la Cité et le bonheur des hommes tel qu'il peut être obtenu par la lumière de la raison. S'adressant, comme le dit si bien notre historien, « a quel ceto di media cultura » auquel il avait parlé sans grand succès en rimes philosophiques et allégoriques, Dante adopte courageusement la langue vulgaire, à laquelle son effort fait d'ailleurs accomplir un progrès décisif en précision, force et richesse, sans qu'elle cesse d'être intelligible à son public.

Dante est donc, dès ce moment, engagé dans une entreprise d'immense portée. On ose à peine tenter d'en compter les termes. C'est une entreprise tentée par un laïque revendiquant pour le monde profane le benéfice d'une culture jusqu'alors réservée aux clercs; il la revendique pour une fin temporelle, qui est le bonheur temporel de l'homme vivant dans la cité; le moyen en est pareillement temporel, c'est la philosophie, particulièrement celle d'Aristote, telle qu'on peut l'apprendre dans les écoles des religieux où elle s'enseigne et éminemment telle qu'on la trouve dans l'*Ethique à Nicomaque;* enfin et c'est là l'éclair de génie politique et philosophique dont toute l'oeuvre de Dante restera imluminée, le moyen de la paix et du bonheur temporel qui vaudrait pour Florence, devrait aussi bien valoir pour l'Italie entère, ce cheval qui va « senza lo cavalcatore per lo campo » (*Conv.*, IV, IX, 10); plus encore, il devrait valoir pour le genre humain tout entier.

Cette grande idée apparait dans le Quatrième Traité du *Convivio*, le dernier que Dante ait écrit. On s'est souvent demandé pourquoi

le poète avait interrompu son oeuvre pour n'y jamais revenir. Je reconnais m'être posé la question sans succès, et j'ajoute que la réponse proposée par le professeur Bruno Nardi me parait au contraire évidente, décisive et invincible à toute objection que je puisse concevoir. Elle fournit en même temps un point de vue dominant, d'où l'ensemble de l'oeuvre de Dante apparait dans son unité organique. Cette réponse ne peut être mieux formulée que par celui qui l'a trouvée: « Fra le digressioni del IV trattato del *Convivio* ve n'è una che ritengo altamente indicativa: quella dei capitoli IV-V, concernente l'Impero. In essa non soltanto troviamo quali erano le recenti conquiste del pensiero dantesco nei primi tre anni d'esilio, ma tutte le idee fondamentali del I e del II libro, nonché di buona parte del III della *Monarchia*, e spesso enunciate con le stesse parole ». Il reste à tirer la conclusion de ce fait incontestable: Dante a interrompu le *Convivio* pour écrire la *Monarchia*, le chef d'oeuvre de philosophie politique dont il venait de concevoir l'idée. Il n'était pas homme à se méprendre sur l'importance de sa découverte, d'autant plus qu'elle était, et il le savait, une découverte toute personelle. On peut discuter pour savoir si Dante était ou non thomiste, albertiste ou averroïste; on peut même argumenter pour chercher en quel sens il était aristotélicien, mais ce n'est certainement pas au Philosophe qu'il a dû la notion d'une monarchie universelle assurant la paix et l'unité politique de la planète, condition de la perfection naturelle du genre humain. C'est en 1306, qu'ayant conçu ce grand projet, Dante entreprit d'en exposer la notion avec toute la force dont il était capable; il n'y a pas à chercher d'autre raison à l'interruption des traités jumeaux alors en train et aux quels, bien qu'il se proposât peut être alors de revenir plus tard, il n'est jamais revenu.

En concluant l'essai de 1956, notre historien notait que, de toute manière, la raison même de cette interruption méritait plus ample réflexion: « Ma è tema, questo, che merita altra e più matura discussione ». On trouve cette discussion développée dans l'essai central du nouveau recueil: *Dal « Convivio » alla « Commedia »*. Tous les maîtres thèmes qui définissent la perspective personelle de l'auteur sur l'oeuvre de Dante s'y trouvent réunis, de sorte qu'il n'y a presque pas de chapitre de cet essai dont on ne trouve la justification dans quelque travail antérieur. Il s'y produit comme un bourgeonnement au cours duquel chaque démonstration en appelle une autre, toutes ensemble se renforçant, se complétant et s'équilibrant en un tout trop complexe pour tenir en une formule simplifiée.

On trouve d'abord ici la protestation, élévée depuis longtemps par notre historien, contre la vue naïve de ceux qui croient pouvoir faire de Dante un pur et simple thomiste. Là dessus, le professeur Bruno Nardi s'est plusieurs fois expliqué avec la courtoisie, la compréhension des sentiments d'autrui (particulièrement forts en Italie sur ce point), l'objectivité dans le jugement, mais aussi la fermeté qui le caractérisent. A vrai dire, la discussion de la légende qui fait de Dante un saint Thomas poète est probablement vaine. Il s'agit là d'un mythe religieux et national, qui s'étale partout dans les écrits du P. Cornoldi, a exercé d'incroyables ravages dans l'interprétation historique des oeuvres de Dante et que nous retrouverons dans une

récente explication de la *Monarchia*. L'historien est désarmé devant le sacré. Mais l'admirable en l'occurrence est que le sentiment de ce que cette position a d'absurde ne rejette pas notre historien dans l'erreur opposée. Il a toujours su, et dit, que Dante a beaucoup appris de saint Thomas, que la connaissance qu'il a eue de son oeuvre n'a cessé de s'approfondir, bref, qu'on ne peut comprendre la pensée de Dante, ni expliquer bien des passages de son oeuvre sans se référer à certains textes précis du Docteur Angélique. S'il m'était permis de joindre mon sentiment à celui de mon illustre confrère, je dirais, avec une brutalité dont il a le bonheur d'être exempt (son arme familière est plutôt le 'coup fourré') que je n'arrive pas a trouver un sens à la thèse si répandue de Dante-thomiste. Saint Thomas fut un prêtre, un religieux, un philisophe et un théologien dont toute la vie et toute la pensée furent consacrées à l'étude, à l'enseignement et au commentaire de la parole de Dieu. L'essence du thomisme est fidèlement exprimée par la *Summa theologiae*. Dante fut un laic, un citoyen de Florence engagé dans l'action politique, un Italien, prophète de l'unité et de la liberté nationales, qui se mit à l'étude de la philosophie et de la théologie pour donner corps à ses vues et en favoriser ainsi l'expansion. L'essence de son oeuvre est fidèlement exprimée par la *Divina Commedia*, somme poétique, non pas de la théologie ni du commentaire théologique de l'Ecriture Sainte, mais de la création toute entière et de l'histoire totale du monde telle que Dante la conçoit, depuis Adam jusqu'à la consommation des siècles. En quel sens cette interprétation religieuse et poétique de l'histoire universelle est elle-même organiquement liée à la philosophie politique de Dante, c'est précisément ce que notre historien a eu le grand mérite de voir et de dire, si je ne me trompe, le premier. Ce n'est pas un mince mérite; le sens de l'oeuvre de Dante en est éclairé d'une lumière à la fois nouvelle et vraie.

Un deuxieme trait constant de l'interprétation proposée par le professeur Bruno Nardi est la place qu'elle accorde à l'influence d'Averroès et des averroistes sur la pensée de Dante. Pour les mêmes raisons conventionnelles, beaucoup se hérissent à la seule mention de cette thèse. Un Dante thomiste ne saurait être en même temps averroïste! Mais notre historien ne dit pas qu'il l'ait été. Simplement, Dante a subi l'influence d'Averroès et de l'averroïsme, pour la raison que tout le monde l'a subie de son temps, et Saint Thomas au premier rang; il était simplement impossible de ne pas la subir.

Cette influence s'est exercée de deux manières, conjointes mais distinctes. Dante a voulu apprendre la philosophie. A cette époque, étudier la philosophie était étudier Aristote et étudier Aristote était étudier son Commentateur par excellence, Averroès. Que Dante ait lu d'autres commentateurs, notre historien est peut être celui qui a le plus fait pour l'établir. Dante a fort soigneusement étudié le commentaire de saint Thomas sur l'*Ethique à Nicomaque;* mais il a particulièrement utilisé les travaux d'Albert le Grand, dont les vues n'avaient rien d'Averroïste, bien que son attitude purement rationaliste en matière de philosophie fût plus semblable à celle d'Averroès qu'a celle de Saint Thomas d'Aquin. Et c'est sur ce deuxième point que Dante porte la marque de l'averroïsme de son temps. Indépendam-

ment de ses maîtresses thèses sur l'éternité du monde et l'unité de l'intellect humain, ou, plutôt, comme leur origine et cause, Averroès avait soutenu que la philosophie, oeuvre de la raison naturelle seule, doit se soustraire à l'influence de toute révélation religieuse, foi musulmane ou autre, enfin à celle de toute théologie qui tenterait de mettre la philosophie au service de la prédication. Or il semble bien que Dante ait toujours conservé ce vif souci de la distinction et de l'indépendance des ordres du sacré et du profane. On trouverait chez Albert le Grand des expression de ce pur rationalisme en *philosophie*, plus vives qu'aucune dont Dante lui-même ait jamais usé. L'une d'elles, bien connue, l'était à tel point que l'averroïste Siger de Brabant osa la retourner un jour contre son auteur. Il s'agit d'ailleurs d'une question de principe: la philosophie est l'oeuvre de la raison, la théologie est celle de la foi; tout dépend de la manière dont on l'applique et de l'esprit dont on s'inspire en l'appliquant.

Chez Dante lui-même, la manière et l'esprit sont également clairs. La manière fut celle d'un esprit libre. Nullement infeodé à la lettre de la doctrine d'Averroès, il suivit son interprétation d'Aristote chaque fois qu'elle lui parut vraie, quitte à se reprendre parfois dans la suite lorsque, la connaissant mieux, l'interprétation d'Aristote par saint Thomas lui sembla préférable. On peut dire particulièrement que jamais Dante n'à soutenu une seule des conclusions d'Averroès comme philosophiquement nécessaire bien que théologiquement fausse. Il diffère de Siger de Brabant, de Boèce de Dacie et de Jean de Jandun *toto genere* su ce point capital. En revanche, en même temps qu'il maintenait l'accord de la philosophie et de la théologie, de la raison et de la révélation, Dante maintenait non moins fermement la distinction radicale des deux ordres. En ce sens, son attitude personnelle sur la question n'est qu'un des aspects de sa vue générale du monde, qu'il conçoit, *dans tous les domaines*, comme formé d'ordres a la fois distincts, mutuellement indépendants et pourtant harmonieusement ordonnés à la même fin dernière par leur auteur, qui est Dieu. Toute la pensée philosophique et théologique de Dante est organisée autour de ce thème fondamental de la distinction et de l'harmonie des ordres. Il se distingue par là de ceux qui cherchaient cette harmonie dans leur subordination mutuelle. Dante veut chaque ordre pour soi, et tous pour Dieu.

Le troisieme élément de cette interprétation de Dante en est aussi le plus nouveau; c'est la découverte de la place et de l'importance exceptionnelles de la *Monarchia* dans le développement de la pensée de Dante et dans l'ensemble de son oeuvre. Pour établir que l'organisation politique de la terre, et par là le bonheur des hommes, exigeaient l'instauration d'une monarchie universelle, Dante a voulu démontrer que le monarque universel devrait être souverain unique et suprême en son ordre. Il lui fallait donc un Empereur aussi absolument premier au temporel que le Pape l'était au spirituel. Ici encore il y aurait donc indépendance et coordination des ordres, cette indépendance étant d'ailleurs la condition première de la possibilité même de leur coordination. Cherchant le fondement philosophique premier d'une telle vue de l'ordre humain, Dante se souvint que dans la philosophie pratique (dont relèvent les problèmes moraux et po-

litiques) tout ordre doit son unité à celle de sa fin. Pour établir l'existence de deux ordres politiques distincts, la Monarchie universelle et l'Eglise universelle, Dante posa donc en principe que tout homme, comme membre du genre humain, est ordonné à deux fins dernières distinctes, et doté de deux ordres de moyens distincts pour les atteindre.

L'essentiel de la thèse est déja dans le *Convivio*, IV, IV-V, où Dante avait établi la nécessité de l'autorité impériale pour assurer le bonheur commun des hommes; la vocation impériale de Rome y était en outre doublement établie, pour la Rome païenne et pour la Rome chrétienne. Dans un chapitre décisif, le ch. v, il établissait l'existence d'un autre ordre distinct, celui de la philosophie, dont le représentant suprême est Aristote. Par conséquent, comme l'Empereur règne dans l'empire, Aristote règne en philosophie, chacun d'eux ayant autorité et droit à l'obéissance en son ordre: on ne peut rapporter ici Dante sans l'affaiblir, car il a su résumer en une page tout l'essentiel de sa doctrine sur ce point central. Entre ceux qui travaillent à diverses fins, l'autorité appartient à celui qui considère la fin de toutes ces fins. Suivent les paroles décisives qui, considérées attentivement, devraient mettre fin à toutes les controverses sur le sens vrai de sa pensée:

« E però che tutte l'umane operazioni domandano *uno* fine, cioè quello dell'umana vita al quale l'uomo è ordinato *in quanto elli è uomo*, lo maestro e l'artefice che quello ne dimostra e considera, massimamente *obedire e credere* si dee. Questi è Aristotile; dunque esso è dignissimo di fede e d'obedienza ».

Nous avons souligné les mots, *in quanto elli è uomo*, pour marquer le caractère proprement humain de l'ordre où se meut ici la pensée de Dante. Nous avons souligné les mots, *obedire e credere*, parce que ce sont les mêmes dont il userait pour définir l'attitude normale de l'homme envers le chef des autres ordres: il faut obéir à Aristote, comme empereur en son ordre, et il faut croire Aristote, comme pape de la philosophie. Ici, ce n'est pas l'empereur, le roi ni le prince, c'est Aristote qui commande: *e dico a voi, Carlo e Federico regi, e a voi altri principi e tiranni...* Il s'agit bien ici de *reverire l'autoridade imperiale e la filosofica;* associées mais distinctes, elles conduiront l'homme en tant qu'homme à sa fin proprement humaine sous la double autorité du Philosophe et de l'Empereur.

L'élaboration complète de cette doctrine appelait quelques précisions sur la nature des ordres de fins qu'elle met en cause. Pour le moment, *lo Principe e lo Filosofo*, remplissent l'esprit de Dante et il s'engage dans une digression sur la vraie noblesse qui, directement reliée au sujet, s'écarte pourtant de la ligne droite du principal argument. Après l'avoir conduite à son terme, le poète s'arrête et c'est alors qu'il semble avoir décidé de reprendre dès le principe le problème de la Monarchie, décidé cette fois à le traiter à fond. Le principe étant ici la fin à atteindre, la *Monarchia* commence par définir cette fin du genre humain dans son ensemble: le bonheur terrestre, à obtenir par la paix universelle, dont la Monarchie est la condition nécessaire. Il faut observer que la démonstration de la nécessité de la Mosarchie, qui remplit le Premier Livre, ne parle que d'une société politique pu-

rement naturelle, incluse dans cette Monarchie plus vaste qui est l'univers, dont l'Empereur est Dieu. La condition du *bene esse* du genre humain est, dans la pensée de Dante, un problème du même ordre que celle du *bene esse totius universi*. On ne pense peut-être pas assez, en relisant la *Monarchia*, au soin qu'apporte Dante à limiter par prétérition les données du problème. La société à laquelle il pense peut être complètement définie et fondée en son principe, sans qu'il soit question de l'Eglise. Si on doutait du sens de cette prétérition, il s'imposerait de lui-même dans le titre même du Troisième Livre: « Qualiter officium Monarchiae sive Imperii dependet a Deo immediate ». Est-il nécessaire de préciser les sens de l'adverbe *immediate?* Dans l'ordre politique, il n'y a pas de pape entre l'Empereur et Dieu.

La pensée de Dante se formule complètement dans le Troisième Livre. Dante y aborde courageusement le problème, qu'il sait dangereux, du rapport du Pape à l'Empereur. Dès le début, il précise la portée de la question: « et quaeritur, utrum auctoritas Monarchae Romani, qui de jure Monarcha mundi est, ut in secundo libro probatum est, immediate a Deo dependeat, an ab aliquo Dei vicario vel ministro, quem Petri successorem intelligo, qui vere claviger est regni coelorum » (Mon. III, 11). Si l'on pèse ces paroles, on verra de suite que, dans l'esprit de Dante, la question a déja reçu sa réponse. Il y a le royaume de la terre, dont l'Empereur romain tient le sceptre, et il y a le royaume des cieux, dont le pape tient les clefs. Chacun est complet en son ordre, tous deux dépendent *immédiatement* de Dieu. Le sens vainement controversé de la conclusion de l'écrit est donc absolument hors de doute. Puisque tout ordre tient son unité de celle de sa fin, puisqu'il y a ici deux ordres, il doit y avoir aussi deux fins, une pour le royaume de la terre et une pour le royaume des cieux. L'Empereur conduit le genre humain à la félicité de la première par les moyens naturels dont il dispose et à la lumière de la sagesse philosophique; le Pape conduit le genre humain à la félicité de la deuxième par les moyens surnaturels de la révélation chrétienne. Puisque chacune des deux fins est distincte de l'autre, elle est ultime en son ordre. Ainsi se prépare la conclusion de toute l'oeuvre sur la dualité des fins dernières de l'homme, cas unique dans toute la création puisque, « sicut inter omnia entia solus incorruptibilitatem et corruptibilitatem participat, *sic solus inter omnia entia in duo ultima* ordinetur, quorum alterum sit finis ejus, prout corruptibilis est, alterum vero, prout incorruptibilis » (III, XVI). Ainsi donc, deux ordres: celui de la félicité temporelle et celui de la béatitude éternelle; deux enseignements pour y conduire, la philosophie et la révélation; deux chefs pour faire observer ces enseignements, l'Empereur et le Pape. Comme s'il ne l'avait pas assez dit, Dante le répète en terminant: « auctoritas temporalis Monarchae, *sine ullo medio* in ipsum de fonte universalis auctoritatis descendit ».

Restent les dernières lignes du traité. On peut en discuter, mais il est impossible de les interpréter en un sens tel qu'elles nieraient celui, évident en soi, du traité tout entier. Ce que dit la *Monarchia*, notre historien le rappelle alors avec pleine raison, c'est que: « I *duo ultima* di Dante sono... reciprocamente indipendenti, come la natura e

la grazia, l'ordine naturale e l'ordine soprannaturale, dei quali il secondo non subordina a sé il primo, ma lo trascende » (p. 59). Dante ne nie pas cette transcendance du surnaturel, bien au contraire; c'est pourquoi lui même déclare en concluant qu'on ne doit pas dire sans réserves que l'Empereur n'est en rien inférieur au Pape: « Quae autem veritas ultimae quaestionis non sic stricte recipienda est, ut Romanus Princeps in aliquo Romano Pontifici non subjaceat; quum mortalis ista felicitas quodammodo ad immortalitatem ordinetur ». Il y a donc supériorité de dignité chez le Souverain Pontife, la même que celle de la grâce sur la nature, ce qui n'empêche que l'une et l'autre, chacune en son ordre, ne dépende de Dieu *immediate*. Ainsi, en invitant César à rendre à Pierre le respect qu'un fils aîné doit à son père, Dante n'altère en rien le sens de l'oeuvre. Au contraire, comme le dit si bien notre historien: « Le ultime parole del trattato, aggiunte dopo aver tirato la conclusione, non la rinnegano, ma anzi la confermano ». C'est l'évidence même pour tout esprit non prévenu.

Avec cette conclusion de la *Monarchia*, Dante tient la clef de son propre univers poétique, la loi qui lui permettra d'en définir la structure et d'en juger les personnages en vertu de ce que lui-même sait désormais être la loi de Dieu. Si l'on ajoute qu'en écrivant le deuxième livre de son traité, Dante a fait la découverte, ou du moins pleinement réalisé, que ce même Virgile, maître du beau style, était en même temps le prophète de l'empire romain, donc de la Monarchie, on comprendra comment, dans l'esprit de notre historien lui-même, s'est fait le passage du *Convivio* à la *Commedia*. C'est que la *Monarchia* a mis Dante en contact personnel avec l'Ecriture, ne serait-ce que pour discuter l'usage qu'en faisaient ses adversaires. La rencontre de Virgile et de l'Ecriture fut en cette histoire un moment décisif: « La *Divina Commedia* germogliò dall'intima e perfetta concordia dell'umanesimo virgiliano con la rivelazione evangelica, nella forma di una visione poetica e profetica, nella quale il viaggio di Enea 'ad immortale secolo' si compie col ratto di Paolo al terzo cielo » (p. 113). Le double effort de la *Monarchia* et du *De vulgari eloquentia* s'interrompit donc au moment où le *poema sacro* venait de faire un pas décisif dans le développement de la technique poétique et de la pensée du poète: « Ma la grande luce balenata al suo spirito, mentre stendeva, o quando aveva appena finito di stendere, l'ultimo trattato in difesa dell'impero, lo abbagliò, ed egli non ebbe più animo di distoglier lo sguardo da essa ».

On ne saurait trop admirer la lucidité de ces vues ni la modération que leur auteur apporte à les soutenir sans jamais en affaiblir la portée. Le seul moment où je serais personnellement tenté de faire une réserve, serait à propos de la conclusion de la *Monarchia* et seulement pour aller plus loin que lui. Notre historien, qui parle alors en philosophe et même en théologien, juge grave, pour la thèse de Dante lui-même, qu'il ait finalement tenu la béatitude de cette vie pour ordonnée, *quodammodo*, à la béatitude éternelle. Si elle lui est ordonnée, comment ne lui serait-elle pas sub-ordonnée? Et si elle l'est, ne revenons-nous pas à la fameuse doctrine du pouvoir indirect des papes, dont Dante lui-même n'a pourtant jamais parlé?

La remarque est inévitable; chaque fois qu'un écrivain use du

quodammodo, il faut bien s'interroger sur le sens de ce mot dans le passage en question. Ceci du moins est sûr : Dante ne peut pas avoir conclu sur une pensée qui rendait tout son livre inutile. Il est également certain que, de quelque manière qu'on l'entende, cette subordination des fins sera toujours interprétée par les thomistes comme entraînant une subordination des pouvoirs et des autorités. Il est donc finalement certain que Dante lui-même l'entendait autrement que ne l'entendent les thomistes. On peut concevoir comment il l'entendait, si l'on se souvient de l'adage thomiste bien connu : *gratia non tollit naturam, sed perficit* (cfr. S. T. I, I, 8, 2m). Autant que je puis le comprendre moi-même, Dante fut conduit, pour les besoins de sa cause, à concevoir un univers intégralement chrétien, composé d'ordres tous subordonnés à leur unique fin dernière, de perfection plus ou moins haute selon leurs essences et formant par conséquent une hiérarchie, mais autonomes pourtant, chacun ne dépendant en soi que de ses principes propres, et tous dépendant de Dieu *immediate*. Ceci n'est pas un univers thomiste; on peut se demander si ce ne fut pas celui de Dante. Il y a des difficultés. Dante fit-il cette infidélité à la doctrine du *Liber de causis*, qu'il connaissait si bien? C'en était une que de dissocier l'ordre de noblesse des êtres de la hiérarchie des causes, mais quand il s'agissait d'assurer l'indépendance de l'empire, Dante était capable d'aller assez loin, et après tout, c'est sa propre pensée, non celle de saint Thomas, que nous avons charge de comprendre et d'expliquer.

Nous sommes ici au centre du problème. Parce que, malgré toutes les gloses qu'on peut imaginer, notre historien pense que la clause finale de la *Monarchie* traduit une intention d'assouplir la doctrine, il lui faut chercher la raison de cette attitude. C'est précisément, nous dit-il, que Dante vient de concevoir le projet de la *Commedia*, ce futur voyage dans l'autre monde poursuivi sous la conduite de Béatrice; or « è fuori di dubbio che nella *Commedia*, 'mortalis ista felicitas... ad immortalem felicitatem ordinatur', senza nessun *quodammodo* » (p. 118). Il lui fallut donc donner dès lors un sens moins absolu à la thèse centrale de la *Monarchie*. Je viens de dire pourquoi cette nécessité ne m'apparait pas à moi-même, et je me sens confirmé dans mon doute par la remarque, entièrement fondée à mon sens, qu'ajoute aussitôt notre historien (p. 120), que « Dante nella *Commedia* non rinunzia alla tesi dell'indipendenza dell'Impero dal Papato, che resta un cardine fondamentale del suo pensiero, mai revocato in dubbio ». Je me permettrai seulement d'ajouter qu'il n'y a même renoncé à aucune de ses thèses maîtresses antérieurement établies. Virgile y est le héraut de Béatrice comme la nature l'est de la grâce comme la philosophie l'est de la théologie et comme l'Empire l'est de l'Eglise. C'est bien pourquoi nous retrouvons Siger en paradis. Comme celui de la *Monarchia*, l'univers de la *Commedia* est une ordination sans subordinations, sauf celle, immédiate, de toutes choses à Dieu.

Quoi qu'il en soit de ces détails, on retiendra certainement avec notre historien la distinction de trois grandes phases du développement de l'art et de la pensée de Dante: la phase guinizellienne qui prend fin avec la *Vita Nuova*, telle qu'elle était avant les retouches

que Dante fit subir plus tard à sa conclusion (p. 127) ; la seconde phase, philosophico-politique, qui inclut les années d'études philosophiques, les poésies allégoriques et doctrinales, les parties du *De vulgari eloquentia* et du *Convivio* rédigées, mais interrompues par la rédaction de la *Monarchia;* enfin la troisième et dernière phase, celle de la poésie religieuse et de la *Commedia.* Pourquoi, après l'avoir jadis congédiée, Dante rapelle-t-il alors Béatrice? L'idée s'en imposa a lui, probablement vers 1308, après la *mirabile visione* dont parle la fin de la *Vita Nuova* retouchée par le poète en suite de cet événement (V. N.,§ 42). Il pouvait rappeler Béatrice sans congédier Virgile, aussi facilement que saint Thomas pouvait invoquer saint Jean ou saint Paul sans congédier Aristote. L'immortel chef-d'oeuvre est assez connu; après Michele Barbi, dont il semble que l'esprit revive en lui, notre historien abonde en vues ingénieuses, profondes et toujours raisonnables sur maint passage de ce poème inépuisable; c'est une joie de le lire, mais ici nul ne peut le remplacer.

Le livre contient d'autres richesses, qui s'ordonnent toutes à cette vue centrale de l'oeuvre de Dante. Nous ne saurions nous dispenser de signaler la longue étude III (pp. 151-313) *Intorno ad una nuova interpretazione del terzo libro della Monarchia dantesca.* C'est une réponse à la non moins longue étude publiée par Mons. Michele Maccarrone dans les 'Studi Danteschi' de Florence, vol. XXXIII, fasc. I, pp. 5-142, sur *Il terzo libro della Monarchia.* Ceux qui veulent approfondir la discussion des problèmes dont nous avons parlé pourront étudier à loisir cette controverse dont il va sans dire qu'elle a surtout pour effet de mettre en valeur la finesse dialectique de deux interlocuteurs dont l'un au moins est fermement résolu à maintenir ses positions. Mgr Maccarrone représente à la perfection le Dante de ceux qui veulent à tout prix qu'il ait été un thomiste de leur propre école, car il y en a beaucoup et toutes ne sont pas celle de saint Thomas. J'admire que notre historien ait cru profitable de consacrer un tel effort à démontrer des conclusions que nul ne verra jamais s'il ne les voit pas de lui-même. De toute manière, il a trouvé dans cette controverse l'occasion de mettre en oeuvre ses dons redoutables de polémiste, que je connais bien, et qui sont d'autant plus efficaces que leurs pointes ne vont jamais sans la plus exquise courtoisie. Les *ben pensanti* lui font presque perdre patience; c'est pourtant avec eux qu'il faut en avoir, puisqu'ils sont sourds à toute parole autre que celles qu'ils ont l'habitude de dire et d'entendre. Il faut surtout les plaindre, car ils pensent mal, prenant plaisir à mettre d'accord une pensée qui n'est pas celle de Dante avec un thomisme qui n'est pas celui de saint Thomas. Notre historien s'en amuse, mais il ne faut pas lui parler du « farraginoso commento del Busnelli e Vandelli » et, en effet, il est difficile d'imaginer un commentaire mieux fait pour obscurcir le sens de son texte. Ce genre d'attentats historiques devrait être interdit par une loi.

Le livre se complète par un essai critique sur *Dante e Celestino V* (pp. 315-330), en réponse à l'étude publiée sous le même titre par Giorgio Petrocchi dans 'Lettere Italiane', III, 3 (1955) 273-285; un autre sur *Gli angeli che non furon rebelli nè fur fedeli a Dio,* pp. 331-350, et un dernier sur les *Pretese fonti della 'Divina Commedia',*

pp. 351-370. Ce dernier travail reprend le problème des soi-disant sources musulmanes de la *Commedia,* ainsi que de l'influence attribuée à certains écrits joachimites sur la formation du poéme. Notre critique y fait preuve de son bon sens et de sa bonne humeur accoutumés, mais ici encore ses chances de convaincre sont faibles. On oubliera les sources qu'il conteste, mais on trouvera d'autres, et après celles là l'autres encore, car il est très difficile de faire croire aux philologues que la poésie ne soit pas une oeuvre d'érudition, comme la leur. Aucune méthode ne peut enseigner à ceux qui ne le savent pas d'eux-mêmes ce que c'est que d'être un poète; notre historien, lui, ne s'y trompe pas, car il pense plutôt que, si nous ne sommes pas poètes comme le fut Dante, c'est que nous en savons plus long que lui.

L'ouvrage est dédié à la mémoire de deux grands maîtres, Michele Barbi et Luigi Pietrobono. I'ai personnellement connu le premier, et je suis persuadé qu'il se retrouverait avec plaisir dans ce livre, écrit en un style si différent du sien et fondé sur des compétences autres que les siennes, mais soucieux comme lui d'unir la sobriété du savoir au goût littéraire le plus sûr et le plus fin. C'est une joie pour moi de les unir tous deux dans une même admiration reconnaissante pour tout ce que je leur dois. Je n'oublierai jamais quel trait de lumière fut pour moi la parole si juste de Michele Barbi lorsque je la lus pour la première fois: « Ciò che è fuori della coscienza del poeta a noi non può importare ». De quel fatras on débarrasserait nos études si l'on consentait à observer cette règle des règles! Mais qu'on ouvre au hasard le livre du professeur Bruno Nardi, on y trouvera presque à coup sûr quelque éclatant exemple de la bonne manière de l'appliquer.

Étienne Gilson.

Marco Pecoraro. — *Per la storia dei carmi del Bembo - Una redazione non vulgata.* — Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, pp. 232.

« Ho cercato — dice l'autore nella sua premessa — di delineare in questo saggio la storia esterna dei *Carmina* del Bembo col fine precipuo di raccogliere il materiale necessario per stabilire l'esatto valore dell'edizione vulgata di essi — quella veneziana dello Scotto del 1552-53 — sulla quale furono curate quasi tutte le stampe che seguirono. A questo scopo ho fatto una raccolta delle stampe e dei codici — non certo esauriente, essendo questo il primo tentativo sull'argomento — e con l'aiuto del manoscritto 635 della Biblioteca Antoniana di Padova, senza dubbio autografo nelle correzioni, e forse anche nel testo, ho potuto fissare intorno al 1513, secondo il mio parere, una prima redazione dei carmi in una stesura, in un ordine e nel numero in molte parti diversi dall'edizione scottiana. E così da un raffronto

interno delle varianti fra la redazione antoniana e quella *princeps* del 1552-53, sono stato indotto a ritenere come non sistemato dal Bembo il "corpus" edito dallo Scotto, ma riunito arbitrariamente dai suoi esecutori testamentari o solo dall'editore, sul materiale rinvenuto fra le carte lasciate dal poeta. Per questo sono giunto alla conclusione che, ritenuti fra gli incerti tutti i carmi di cui non è fatto cenno nei codici e nelle opere bembiane, per il testo degli altri si dovrà stabilire caso per caso quale delle due redazioni rispecchi più fedelmente la volontà ultima dell'autore, e nei casi dubbi si dovranno offrire parallelamente le due stesure».

Dato e non concesso che le premesse siano giuste, mi pare che le conclusioni del Pecoraro si prestino a qualche obbiezione. Perché se un editore si trova di fronte a due diverse redazioni dell'opera che imprende a pubblicare, e arriva a riconoscere che una redazione è autentica e l'altra no, o è, l'altra, in blocco sospetta, è difficile vedere come egli possa e debba «stabilire caso per caso quale delle due redazioni rispecchi più fedelmente la volontà ultima dell'autore», e quali possano essere per lui i «casi dubbi», o piuttosto i casi non dubbi. È chiaro che se le redazioni sono due sole, e una di queste è sospetta, tutti i casi di divergenza saranno dubbi. Anche mi pare chiaro che se i carmi, che nella redazione sospetta figurano e non nell'altra, devono essere fino a contraria prova, «ritenuti fra gli incerti», anche le varie lezioni che la redazione sospetta offre, di carmi compresi nella redazione autentica, devono fino a contraria prova essere considerate dubbie e non possono essere offerte «parallelamente» sul piano stesso delle lezioni autentiche. Che se poi si desse una qualche contraria prova, se cioè, come lascia intendere la limitazione fatta dal Pecoraro ai carmi «di cui non è fatto cenno nei codici e nelle opere bembiane», si desse il caso che qualche carme, contenuto nella redazione sospetta e non in quella autentica, risultasse autentico, è chiaro che il rapporto fra le due redazioni andrebbe posto in altro modo. Già non mi riesce di capire come il Pecoraro possa da un lato affermare che l'edizione *princeps* dei carmi del Bembo fu, sia pure arbitrariamente, messa insieme «sul materiale rinvenuto fra le carte lasciate dal poeta» e d'altro lato considerare l'edizione stessa come in blocco sospetta, sicché la sua testimonianza non possa valere, se non venga confermata da altra parte. Anche non riesco a capire come il Pecoraro possa mettere insieme «parallelamente», come probabili testimonianze della «volontà ultima dell'autore», una redazione dei carmi del Bembo che egli stesso dice «prima» e databile «intorno al 1513», e una diversa redazione, fondata, come si è visto, «sul materiale rinvenuto fra le carte lasciate dal poeta», morto nel 1547. Mi pare a priori improbabile che una prima volontà del 1513 possa essere stata l'ultima volontà di un uomo felicemente campato per altri 34 anni: tanto più improbabile quando esista una testimonianza, bene o male pubblicata a breve distanza dalla morte, di una volontà diversa.

Queste obbiezioni di fondo che la premessa del Pecoraro suggerisce, trovano conferma nel seguito del libro.

I primi tre capitoli si succedono in ordine retrogrado. Il primo

fornisce una discussione di « questioni attributive dei *Carmina* e degli epitaffi » discussione fondata su mss. e stampe. Si passa poi, nel secondo capitolo, a esaminare « la tradizione a stampa » dei carmi del Bembo, riprendendo necessariamente le questioni attributive del primo capitolo. Si arriva finalmente a esaminare, nel terzo capitolo, « i manoscritti miscellanei e il cod. 635 dell'Antoniana di Padova ». Gli inconvenienti di una tale struttura sono ovvi. Non soltanto ne sono risultate parecchie ripetizioni, ma una dispersione anche e confusione dei dati. Per es. le prime stampe dei carmi del Bembo, apparse durante la vita di lui, sono esaminate a pp. 7-10, all'inizio cioè del primo capitolo. Senza alcun rinvio a questo esame, nel secondo capitolo il Pecoraro comincia a p. 50 la sua rassegna della tradizione a stampa dei carmi con la prima edizione postuma del 1548, come se da questa la tradizione avesse inizio. Venendo poco innanzi (pp. 51-54) a descrivere l'ediz. del 1552-1553, il Pecoraro ne discute in una lunga nota l'attendibilità, senza alcun rinvio, benché gli argomenti siano in parte diversi, alla discussione già da lui fatta nel primo capitolo due volte, a p. 19 e a pp. 37-47. E sempre senza rinvio e sempre con qualche nuovo argomento, la discussione è inaspettatamente ripresa alla fine del secondo capitolo (pp. 66-7). Nel qual capitolo, essendo descritta e in più casi discussa la tradizione a stampa, ci si aspetterebbe di trovare tutti gli elementi utili per un giudizio conclusivo sullo sviluppo di essa tradizione. Ma le due sole varianti che secondo il Pecoraro indicherebbero una, sia pur lieve, e naturalmente tarda, duplice divergenza nella tradizione a stampa, risultano da una nota appiattata in tutt'altra parte del libro (p. 105 n). Una struttura più ordinata e compatta sarebbe stata opportuna, e avrebbe forse consentito all'autore stesso un controllo più stringente e continuo del materiale a sua disposizione, evitando così parecchie inesattezze e lacune. Per esempio, la rassegna che il Pecoraro fa delle stampe comincia così a p. 50: « la prima edizione, apparsa *qualche anno* dopo la morte del poeta... aveva questo titolo: *Carmina*... Venetia, ... 1548 ». Il Bembo morì nel 1547. L'edizione dunque apparve l'anno dopo. Per le lacune anche citerò un esempio. In un libro in cui sono elencate e discusse tutte le attribuzioni e stampe di carmi del Bembo non vedo alcun cenno del *Sarca*, attribuito al Bembo e pubblicato da un tanto uomo come Angelo Mai nel vol. VIII (1842), 488-504 dello *Spicilegium Romanum*. Non voglio dir con ciò che il *Sarca* sia del Bembo. Ma mi sembra che in un libro che di proposito è dedicato allo studio della esile tradizione dei carmi del Bembo e in cui si discutono anche testi estranei come le iscrizioni o addirittura le rime, sarebbe stato desiderabile trovare un quadro completo degli elementi più comunemente noti di quella tradizione. Ad ogni modo le lacune sono nel presente caso irrilevanti. Il materiale, di cui il Pecoraro ha fatto uso, basta per sé solo a una discussione utile. Cominciamo dal ms. Antoniano. Questo ms. era ben noto agli studiosi del Bembo. Descritto nel 1886 dal P. Josa nel suo catalogo dei codici dell'Antoniana di Padova, fu usufruito l'anno dopo dal medesimo P. Josa che, indicandone esattamente l'importanza, come di ms. appartenuto al Bembo e corretto da lui, ne ricavò l'inedito più

appariscente, cioè l'elegia *Ad Lycorim*, 176 versi, uno dei carmi più lunghi che ci rimangano del Bembo. Subito dopo il ms. fu studiato dal Cian, che in un epigrammetto inedito riconobbe una preziosa testimonianza del giovanile soggiorno messinese del Bembo e pubblicò tale epigramma nel suo saggio su Cola Bruno (1901). Nello stesso anno il Bedeschi ripubblicò l'elegia *Ad Lycorim* e l'epigramma messinese, con in più un altro epigramma, pure inedito. Sempre in quegli anni il ms. fu studiato dal Flamini, il quale, da quello studioso di alta classe che era, vide subito quel che veramente e solo importava vedere: non i tre epigrammi ancora inediti e che inediti potevano senza danno restare, ma le varianti dei testi noti, e fra esse quella che nel carme *Ad Sempronium*, importante per le *Prose* e la questione della lingua, escludeva che Sempronio potesse essere, come allora si credeva, Ercole Strozzi. Con questa nota del Flamini (*Il Cinquecento*, Milano, 1903, 541), la storia del ms. Antoniano fu provvisoriamente chiusa, sia perché per circa 30 anni esso risultò smarrito, sicché quando il Pesenti, che si era dedicato allo studio del Bembo umanista e dei suoi carmi, ne fece ricerca, non poté consultarlo (cfr. questo *Giorn.*, **69**, 342), sia perché da esso, già prima dello smarrimento, erano stati tratti tutti gli elementi utili a chi non si proponesse il compito di una edizione critica dei carmi e quello inseparabile, ma di maggior impegno e di più vivo interesse, di uno studio del Bembo umanista: non cioè soltanto della sua dottrina critica, del suo teorico ciceronianismo, ma anche della sua pratica di scrittore latino. Ho raccolto questi dati essenziali per la storia del ms. Antoniano, perché essi figurano sí sparsi nel libro del Pecoraro, ma non, come sarebbe stato desiderabile, insieme e chiaramente esposti. La redazione del ms. Antoniano può dunque dirsi « non vulgata », secondo suona il sottotitolo apposto dal Pecoraro al suo libro, solo in quanto nessuno prima aveva pensato di metterla a stampa integralmente. È questo un procedimento costoso, di regola usato, e di rado, per testi di particolare difficoltà e importanza, come gli antichi canzonieri e laudari. Bisogna rallegrarsi che oggi, in condizioni di maggior prosperità e agio, e con una migliore organizzazione del lavoro, il procedimento venga esteso anche alle redazioni varie di testi minori. La pubblicazione del ms. Antoniano, fatta dal Pecoraro, aggiunge alla raccolta nota dei carmi del Bembo tre epigrammi fin qui inediti, e un quarto così ridotto e mutato rispetto alla redazione vulgata che ben può considerarsi inedito esso pure: in tutto un guadagno netto di 24 versi. Aggiunge poi, ed è questo il maggior guadagno, un buon numero di varianti autentiche dei testi noti, e le correzioni autografe, che testimoniano del *labor limae* del Bembo. Due questioni subito si pongono: 1) qual'è il rapporto fra testo e correzioni del ms. Antoniano? 2) a quale momento, della vita e dell'opera del Bembo, il testo del ms. e le correzioni appartengono? La prima questione è lasciata dal Pecoraro insoluta. Sulla autografia delle correzioni non ci può esser dubbio. Il dubbio, proposto già dal P. Iosa, riguarda l'autografia del testo. A p. 99 il Pecoraro condizionalmente afferma: « si potrebbe supporre che sia autografo anche il testo, tante e tali sono le somiglianze tra le due scritture ». A p. 5, nella già citata Premessa,

è detto che il ms. è « senza dubbio autografo nelle correzioni, e forse anche nel testo ». Conveniva che il Pecoraro precisasse le somiglianze grafiche da lui rilevate, e insomma se, nonostante tutto, qualche dubbio gli restava, stringesse il dubbio in termini discutibili. Non c'è, per risolvere le questioni, altra via. È noto che le questioni grafiche sono fra le più rischiose. Il Cian che, come conoscitore del Bembo e di quanto lo riguardasse, fu e resta senza pari, dichiarò autografe le numerosissime postille al Petrarca del Museo Civico di Padova. Per parte mia, avendo esaminato ripetutamente, a distanza di anni, quel documento, mi sono sempre meglio convinto che non si legge in esso parola scritta di mano del Bembo. Lo stesso potrei dire di altri presunti autografi bembiani. E dico che il testo del ms. Antoniano non è autografo, e così dico non soltanto per motivi grafici, ma per gli errori, non attribuibili al Bembo, che, come esemplificherò più oltre, quel testo contiene. Comunque, la differenza non è in questo caso importante, perché le correzioni assicurano che il ms. appartenne al Bembo. Quel che importa tener ben presente, anche in rapporto alla seconda questione, è il fatto evidentissimo che il testo del ms. Antoniano rappresenta una bella copia, definitiva per il momento in cui fu fatta, sulla quale copia a distanza di tempo il Bembo intervenne correggendo. La distanza non è misurabile per congettura, sulla sola base del ms. Antoniano, ma è da presumere notevole. Perché il Bembo, come del resto l'assoluta maggioranza dei suoi contemporanei, non era tipo da sprecare carta e fatica, sua o dei suoi amanuensi, nell'allestimento di una bella copia, per poi subito divertirsi a correggerla, retrocedendola a brutta copia. Poteva così fare, e fece, per singoli componimenti, non per una raccolta come quella del ms. Antoniano. Chi studia questo o altro analogo ms., del Bembo o di altri, deve sempre tener ben distinta la testimonianza del testo originario da quella delle correzioni. È questa un'avvertenza normale, resa qui necessaria dal fatto che il Pecoraro ha invece mescolato nella discussione le due cose, contro il suo proprio interesse, precludendosi così la via ai risultati che dal suo studio potevano attendersi. Ci siamo così già avvicinati alla seconda questione, del momento cui il ms. Antoniano pertiene nella sua forma originaria. La questione può essere risolta con argomenti interni, ovvi. Il Pecoraro ha seguito per prima una via traversa e non facile che però va segnalata come la prova migliore, in questo libro, della sua abilità di studioso. Egli ha notato che il ms. Antoniano è per la scrittura gemello del ms. Marciano It.IX.143, contenente una raccolta di rime del Bembo con frequenti correzioni autografe. Questa raccolta di rime essendo stata dal Bembo dedicata a Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino, il Pecoraro con una argomentazione storica inoppugnabile ha concluso che il ms. Marciano « non dovrebbe superare il 1513 »: conseguentemente, press'a poco contemporaneo deve credersi il ms. Antoniano dei carmi. Non intendo allargare qui la discussione alle rime del Bembo, ma posso in due parole confermare che la data proposta dal Pecoraro per il ms. Marciano è approssimativamente esatta: questo ms. (il testo beninteso, non le correzioni autografe) è certo anteriore al marzo 1511, e poiché vi si leggono in fine rime del 1509-10, può essere datato con una approssimazione di

mesi. Le correzioni sono invece di molti anni più tarde, benché naturalmente anteriori al 1530, come il Pecoraro ha dimostrato a pagine 101-103 (l'ipotesi che, non dirò il testo originario, ma le correzioni autografe fossero posteriori al 1530, appunto perché « affatto assurda » non era neanche da discutere). La parentela grafica fra i due mss., l'Antoniano e il Marciano, è un argomento cronologico utile, ma per sé solo, data la disparità dei testi, non convincente. Di ciò anche il Pecoraro s'è accorto, e ha pertanto provveduto a discutere « la probabile cronologia di alcuni carmi » in un apposito capitolo, che non si vede perché segua, anziché precedere, quello in cui, presupponendo già dimostrata la datazione del ms., se ne discutono i rapporti con gli altri mss. e con le stampe. Il capitolo sulla cronologia comincia male: « Nessuno esplicito accenno circa la data di composizione delle sue poesie latine ci è pervenuto da parte del Bembo, se si eccettuano le pochissime notizie sparse vagamente nell'epistolario. Riguardano: il *Faunus ad Nymphas* ... l'elegia *Ad Lucretiam Borgiam* ... e il *Galli epitaphium* ... Degli altri carmi non si sa nulla, né essi stessi offrono elementi tali che possano facilmente determinare l'epoca in cui furono composti ». Questa dichiarazione del Pecoraro è sorprendente, perché il suo libro comincia per l'appunto registrando la stampa, fatta nel 1524, del *Benacus* del Bembo, e a p. 15 è citata una lettera del 1529 che riguarda la stampa del *Benacus*. Il tono distaccato di tale lettera è spiegato da un'altra che il Pecoraro non cita, ma che non posso credere ignori, essendo a stampa nel *Decennio* del Cian, dove (p. 212) si legge il seguente passo: « che come i vostri Aristarchi domestici si siano beffati del mio Benaco, e che voi ve ne abbiate fatto poca stima altresì, esso pure farà sempre fede al mondo, spero, quale sia stato il mio merito con voi ». Anche, a p. 58 n. del libro del Pecoraro si legge citato per esteso l'epitafio del Bembo per il figlio Lucilio accluso a una lettera del 20 gennaio 1533 a Veronica Gambara. Finalmente a p. 13 è citata un'epistola a Federico Fregoso del 21 giugno 1511 colla quale il Bembo mandava a lui e al Castiglione certi versicoli composti in viaggio. Ora questi versicoli si leggono, benché il Pecoraro citando l'epistola non ne dica nulla, in calce all'epistola stessa. E sono precisamente quei versi *Ad Lygdamum* che a p. 19 il Pecoraro dice stampati per la prima volta nell'ediz. Scotto del *Carminum libellus* (mentre a rigore erano apparsi qualche mese prima nella ediz. degli *Epistolarum familiarium libri VI* a p. 171) e che a p. 52 n. considera di sospetta autenticità essendo fra quelli « di cui nessun accenno è nell'epistolario bembiano ». Ma a p. 58 ecco che parlando dell'ed. 1729 delle *Opere* la presenza del carme *Ad Lygdamum* nell'epistolario è riconosciuta dal Pecoraro; a p. 61 però esso carme ricompare, come già nella nota di p. 52, insieme ai carmi di dubbia autenticità. Anche l'affermazione che i carmi del Bembo non citati nell'epistolario non « offrono elementi tali che possano facilmente determinare l'epoca in cui furono composti » è una affermazione non soltanto sbagliata, ma smentita dal Pecoraro stesso ripetutamente nel corso del suo libro e in questo stesso capitolo. Perché buon numero di carmi del Bembo sono funebri, e naturalmente la

data della morte delle persone commemorate indica con più che sufficiente probabilità e approssimazione la data di composizione di quei carmi. Nel capitolo cronologico il Pecoraro ha limitato la discussione ai carmi contenuti nel ms. Antoniano. Buona mi sembra e sicura la conclusione a pp. 128-9 che « il *Certaldi philosophi epithaphium* fu scritto dal Bembo probabilmente per la morte di Piero da Certaldo ... avvenuta nel gennaio del 1501 », come risulta da Sanudo III, 1285. Nuova ma non altrettanto sicura, è l'ipotesi a pp. 127-8 che l'epigramma intitolato nella tradizione a stampa *Cum cereis albis dono missis Bernardo monacho*, e nel ms. Antoniano invece *Caera dono missa Hier. monacho cartusiensi Patavium* fosse originariamente composto per Girolamo Zeno, priore della Certosa di Padova dal 1500 al 1508. Ad ogni modo mi sembra giustissima l'osservazione del Pecoraro che la certosa di Padova essendo stata distrutta nell'assedio del 1509, l'epigramma deve considerarsi probabilmente anteriore a tale data. Direi anzi di più, e cioè che se l'epigramma è anteriore al 1509, sarà verosimilmente di un periodo in cui il Bembo viveva fra Venezia e Padova, comunque a breve distanza da Padova, non del periodo urbinate. Per tutto il resto, la discussione del Pecoraro non aggiunge nulla a quanto si sapeva, e in qualche caso purtroppo rivela insufficiente informazione. Valga come esempio quel che il Pecoraro scrive a p. 145 del *De Iulii pontificatu*. Anche questo carme in cui si celebra l'elezione al pontificato di Giulio II va evidentemente escluso dal novero di quelli che non « offrono elementi tali che possano facilmente determinare l'epoca in cui furono composti ». Infatti al Pecoraro « sembra » che esso sia stato « composto nel 1503-1504 ». Ma non basta dir ciò; perché anche questo carme è di quelli che il Bembo ricorda nel suo epistolario, precisamente nell'epistola (*Famil.* II, 20) del dicembre 1503, scritta a Gabriele da Fano per congratularsi con lui, fedelissimo del Card. Della Rovere, per la elezione di Giulio II: « in quo illud me delectat, quod haec quidem omnia, multo antequam fierent, quasi ex aliqua specula praeviderim futura, etiam carminibus inserui, quorum exemplum habebis cum his litteris ». La preveggenza del Bembo non dovrà certo essere presa per buona senza forti riserve, ma l'identificazione del carme non è dubbia, perché l'occasione e il contenuto di esso corrispondono esattamente al contesto della epistola. A proposito di questo carme va registrata una strana ipotesi del Pecoraro che avendo notato nel ms. Antoniano la presenza di alcuni verbi al perfetto (« Nunc iterum ad primos rediit bona Quercus honores quos habuit mundi cum tener orbis erat ») anziché al presente come nella tradizione a stampa (« Nunc o nunc redit ad primos bona Quercus honores... ») ha immaginato che la redazione a stampa rappresenti la « primitiva stesura » e che il ms. Antoniano rappresenti invece un testo emendato « dopo la morte del pontefice » cioè dopo il febbraio 1513. Ma nel capitolo precedente a questo il Pecoraro ha ripetutamente rilevato che i mss. da lui ritenuti anteriori al ms. Antoniano tutti presentano per il carme *De Iulii pontificatu* lo stesso testo dell'Antoniano e non quello, da lui ritenuto anteriore, della tradizione a stampa (cfr. pp. 106, 107, 110).

Appena occorre avvertire che qui si tratta di latino, non di cronologia o storia, e che quei verbi al perfetto non suonano il *parce sepulto* a papa Giulio nel frattempo morto, che sarebbe, in un carme come quello, gratulatorio, una correzione grottesca, ma equivalgono al passato prossimo italiano, e insomma per il senso non differiscono dai verbi al presente della tradizione a stampa. Differiscono sì per la grammatica e per lo stile, e non può esserci dubbio alcuno che la lezione a stampa, dove a un *nunc* segue il presente *redit* anziché il perfetto e dove al v. 23 si ha *nitidis caput inserit* anziché *intulit*, rappresenta un ripensamento opportuno e cioè una correzione più tarda. Delle ipotesi che il Pecoraro avanza per altri carmi basterà dire questo: che *Alcon*, *Leucippus*, *Sempronius*, *Melinus* e persino *Gallus* non sono nomi da cui si possa ricavare senza prove una identificazione. Il fatto che sia esistito un Iacopo Gallo di cui il Bembo ha pianto la morte nel *Galli epitaphium*, non assicura affatto che il carme *Amica ad Gallum* si riferisca allo stesso (né tanto meno l'epigramma del Pittorio cit. dal Pecoraro a p. 137n.). Il fatto che il Bembo pianga la morte di un Alcone e di un Leucippo in altro carme e che in un carme del Castiglione il mantovano Falcone e il fratello del Castiglione stesso siano compianti sotto quei nomi pastorali di Alcone e Leucippo non basta per sé a stabilire che il Bembo e il Castiglione scrivessero a gara per la stessa occasione. Che il Castiglione piangesse la morte di suo fratello e del migliore amico della sua giovinezza, è naturale. Ma non è affatto naturale che il Bembo, che probabilmente non aveva conosciuto mai né l'uno né l'altro, che appena aveva conosciuto il Castiglione, si unisse al compianto e celebrasse come gran poeti quei due, uno dei quali non consta avesse mai avuto alcuna famigliarità con le Muse, e, senza mai fare alcuna menzione di Mantova, chiamasse, chi sa perché, al compianto di quei due mantovani, le ninfe del mare etrusco (« Nymphae quae colitis Thusci littora curva maris »), e non altre ninfe. Per il carme *Ad Sempronium*, il Pecoraro, giustamente insoddisfatto di quanto fu scritto sull'argomento dal Pesenti, avanza a p. 135 l'ipotesi che Sempronio « sia un soprannome, allo stesso modo che Fedra per l'Inghirami » e annuncia di voler « intraprendere nel futuro » una ricerca che possa corroborare l'ipotesi. Cercare non nuoce, ma temo che in questo caso sia tempo perduto. Non ho per parte mia alcun dubbio che Sempronio sia nome fittizio. Piuttosto mi tocca avvertire che la datazione del carme non è affatto « facile a stabilire ». Il Pecoraro ha seguito qui il Pesenti, senza accorgersi che la datazione proposta dal Pesenti, 1505-1508, si accordava benissimo con l'ambiente urbinate cui il Pesenti riportava il carme supponendo che il destinatario « appartenesse alla nobile famiglia urbinate dei Sempronì » mentre non si accorda bene con l'interpretazione, che credo giusta, di lui Pecoraro, secondo cui quel carme ci riporta « più all'ambiente veneziano... o a quello ferrarese... che non a quello urbinate ». Seguendo nella datazione il Pesenti, il Pecoraro avrebbe fatto meglio a rinviare senz'altro a questo *Giorn.*, **69**, 343-4, anziché riassumere, omettendo argomenti importanti, quanto ivi era detto. Dunque il Pesenti sostenne con argomenti a primo aspetto inoppugnabili che il carme

Ad Sempronium, in cui, secondo la redazione del ms. Antoniano, Ercole Strozzi figura vivo, deve essere anteriore al giugno 1508, e questo è certo, e che d'altra parte, essendo in esso carme ricordato il solo Ercole e non insieme il padre Tito Vespasiano Strozzi, morto ottuagenario nel 1505, ed essendo ricordati dei *libelli* volgari del Bembo, che non possono identificarsi con altro che con gli *Asolani*, apparsi in istampa per l'appunto nel 1505, il carme deve essere posteriore al 1505. A mio giudizio il termine *post quem* stabilito dal Pesenti non ha la stessa saldezza di quello *ante quem*. Perché sappiamo che già nella primavera del 1502 gli *Asolani*, ancora manoscritti, erano stati dati dal Bembo in lettura ad amici, non soltanto veneziani, ma romani. E perché in un carme dove non si fa un catalogo di poeti, ma se ne nominano tre soli, Strozzi Navagero e Fedra, amici e dal più al meno coetanei del Bembo e di Sempronio (la differenza d'età fra questi due, che il Pesenti aveva legittimamente supposto sulla base della redazione a stampa a lui nota, non è giustificata dalla redazione originaria del ms. Antoniano), e rappresentanti ciascuno di tre diversi ambienti umanistici, Ferrara, Venezia e Roma, è chiaro che il Bembo non aveva nessun obbligo di nominare il quasi ottantenne Strozzi padre: sarebbe anzi stato strano che, benché vivo, lo nominasse in quella compagnia di giovani. Insomma non credo che il 1505 sia un termine *post quem* su cui si possa far pieno affidamento. La differenza cronologica è piccola, perché se è vero che l'accenno agli *Asolani* potrebbe a rigore, ma non senza qualche difficoltà, supponendoli manoscritti e incompiuti, essere riportato anche più indietro, l'accenno al Navagero, per quanto precocissimo poeta questi sia stato, non può essere anteriore al 1502-3. La piccola differenza deve però essere tenuta in conto, trattandosi di un carme che ha grande importanza per la posizione del Bembo nella questione della lingua: perché il significato polemico e teorico del carme risulta ovviamente diverso e maggiore, se composto a Ferrara o a Venezia, fra il 1502 e il 1504, prima della pubblicazione degli *Asolani*, anziché a Urbino nel 1506-1508. Lasciando ora da parte le questioni particolari che non possono essere con sicurezza risolte, proviamoci a considerare il ms. Antoniano in blocco, per vedere se ne risulti una data probabile. Il termine *post quem* risulta subito dal fatto che esso contiene il carme per la morte di Iacopo Gallo. Non è dunque anteriore al 1505. Resta a definire un termine *ante quem*. Premesso che nessun carme in esso contenuto indica con sufficiente probabilità una data posteriore, salta agli occhi il fatto che tutti i carmi del Bembo per cui è accertabile una data anteriore al 1505 (il che naturalmente non significa tutti i carmi da lui scritti in quel periodo) puntualmente si ritrovano nel ms. Antoniano, dai giovanili carmi faunici ricordati nel *De Aetna* e nell'epistolario, e dall'epigramma messinese, ai *tumuli* per Poliziano, Paolo da Certaldo, Scita, il fratello Carlo, dai carmi galanti per Lucrezia Borgia a quello gratulatorio per l'elezione di Giulio II; per contro tutti i carmi per cui è accertabile una data posteriore, cominciando dall'epitafio di Ercole Strozzi (1508), altrettanto puntualmente non vi si ritrovano. La conclusione è ovvia. Anche a tener conto che l'epitafio dello Strozzi può

esser stato ritardato o escluso per motivi di opportunità dipendenti da quella tragica e misteriosa morte, resta che non figura nel ms. Antoniano il carme *Ad Lygdamum*, composto, come si è visto, nel giugno 1511, e decisiva resta la mancanza in blocco dei carmi romani del Bembo, il *Priapus*, il *De Galeso et Maximo*, il *Pro Corycio*, l'inno a S. Stefano, l'epitafio del Beroaldo, mancanza inspiegabile in una bella copia, quale il ms. Antoniano originariamente fu, se esso ms. fosse posteriore al periodo urbinate. Il ms. Antoniano dunque rappresenta l'assetto che ai suoi carmi il Bembo diede poco dopo il 1505, nei primi anni, piuttosto che negli ultimi, del suo soggiorno urbinate. Le correzioni, che nel ms. appaiono, sono naturalmente di molto posteriori. Come per le *Rime*, benché assai più difficilmente e con approssimazione assai più larga, è probabile che un riesame della tradizione manoscritta dei carmi, condotto con maggior rigore di quel che il Pecoraro abbia usato in questo suo libro, e su un maggiore numero di testimonianze, permetta di datare le correzioni del ms. Antoniano. Ad ogni modo è chiaro che il Bembo dovette avere almeno un altro ms. dei suoi carmi dove, in aggiunta all'Antoniano, venne via via raccogliendo e ordinando le sue posteriori composizioni. L'ipotesi del Pecoraro che il ms. Antoniano, posteriore di poco al 1505 e mancante di quei carmi, successivamente apparsi anche a stampa, ai quali per più motivi il Bembo teneva di più, possa, sia pure in virtù delle correzioni introdotte qua e là più tardi dall'autore, valere come documento dell'ultima volontà del Bembo, morto in piena lucidità nel 1547, è una ipotesi disperata. È anche una ipotesi interessata. Perché il Pecoraro avendo studiato di proposito e pubblicato questa raccolta Antoniana dei carmi del Bembo, ha ritenuto suo dovere dimostrare che essa raccolta è preferibile a ogni altra. La raccolta Antoniana è pura e bella e nei suoi limiti di vita, cioè dal momento in cui fu messa insieme al momento in cui fu corretta, è, per i carmi in essa contenuti, preferibile a ogni altra. Così come per le *Rime* la raccolta del ms. Marciano It.IX.143. È certo per chi faccia la storia delle *Rime* questo ms. Marciano non è meno importante di qualunque altro ms. o stampa. Come per chi studi gli *Asolani* l'ediz. del 1505 o altra redazione anteriore non è meno importante dell'ediz. del 1530, per non dir di quella del 1553. E potrei ripetere qui il discorso che in altra sede ho fatto per il *Furioso* del 1516. E aggiungere a quanto più su ho detto in questa recensione sulla opportunità di avere a stampa le redazioni varie anche di testi minori. In più di un caso il pregiudizio di dover a ogni costo produrre un testo critico unico e definitivo ha condotto gli editori fuori strada. Ma nella maggioranza dei casi, dove esista una accertata o probabile volontà ultima dell'autore, è chiaro che a questa l'editore deve attenersi, rendendo conto delle redazioni anteriori in sede di apparato. Questo procedimento non importa alcuna disistima delle redazioni anteriori. Importa soltanto una differenziazione e qualificazione cronologica e giuridica. Il ms. Antoniano dei carmi del Bembo è particolarmente importante proprio per il suo testo originario, anteriore alle correzioni; perché ci permette, unica autentica fonte, di ricostruire il *corpus* dei carmi del

Bembo giovane ancora, e perché subordinatamente ci permette di classificare, per la sezione di ciascuno pertinente al Bembo, un gruppo di importanti mss. miscellanei. Nell'apposito capitolo del suo libro che si intitola « La redazione Antoniana in rapporto coi manoscritti e con l'*editio princeps* dello Scotto » il Pecoraro si è sbrigato dei pochi mss. importanti dimostrando, a suo vedere, che essi sono anteriori all'Antoniano. Ma in questa dimostrazione, come ho già rilevato, il Pecoraro non ha applicato la norma di tenere distinto il testo originario dell'Antoniano dalle successive correzioni autografe, e ha continuato a dimostrare che le correzioni non trovano riscontro in quei mss. Ora, poiché le correzioni non sono in partenza datate, laddove datato è in partenza con stretta approssimazione il testo originario del ms. Antoniano, quel che importava anzi tutto vedere era se, e fino a che punto, quei mss. miscellanei corrispondessero al testo originario dell'Antoniano. Per dimostrare con un esempio singolo quali risultati consentisse un esame spassionato e attento, sceglierò un ms. che per tutt'altri motivi e testi mi è famigliare: l'Harleiano 3462 del British Museum. Il Pecoraro lo descrive a p. 81 dando in nota le varianti, e discute queste in rapporto col ms. Antoniano a pp. 108-110. Il ms. londinese contiene sette carmi del Bembo, sei dei quali sono nell'Antoniano. Quel che nell'Antoniano non figura e nell'Harleiano è primo della serie è l'inno a S. Stefano, cioè un carme sicuramente composto a Roma. Questo fatto, in pieno accordo con il complesso del ms. Harleiano, basta a indicare che esso ms. è posteriore all'Antoniano (al testo, intendo, non alle correzioni). La collazione dimostra che, anche nel periodo romano del Bembo, il testo che per lui valeva dei suoi carmi e che a richiesta divulgava (nel caso del ms. Harleiano e del suo possessore è probabile una derivazione diretta dagli originali) era ancora quello del periodo urbinate fissato nel ms. Antoniano. Le correzioni in questo ms. non erano dunque ancora state fatte. Ma c'è un punto singolare, per il quale dò prima la parola al Pecoraro (pp. 109-10): « *L'Ad Melinum* al v. 2 ha (nel ms. Harleiano) *iniusta suspitione* allo stesso modo che Pa (ms. Antoniano) prima della mutazione in *iniusto saepe timore*; al v. 8 *Scit qua simplicius* laddove in Pa v'era *Fecit qua simplicius*, sostituito poi da *Novit qua melius*. E da qui si scorge che il ms. Harleiano risale ad un periodo anteriore alla trascrizione accurata dei *carmina* nel cod. 635: si riporta cioè ad un tempo in cui *Scit* non era stato ancora mutato in *Fecit* ». Quel che di qui si scorge è tutt'altra cosa. La lezione *Fecit qua simplicius* del ms. Antoniano, qui discussa dal Pecoraro e da lui senza commenti registrata a p. 165 nell'edizione del carme *Ad Melinum* non dà senso alcuno ed è metricamente impossibile. Ne risulterebbe il seguente distico:

> Legem in amore suae qui nunquam imponit amicae
> fecit qua simplicius arte perennet amor.

Basterebbe questo esempio a escludere che il testo del ms. Antoniano sia stato scritto dal Bembo. Che cosa è accaduto? La lezione originaria senza dubbio era quella che il ms. Harleiano ci restituisce: *Scit qua simplicius*. Il copista del ms. Antoniano per errore ripeté

all'inizio del pentametro il *Fecit* che si trovava all'inizio del pentametro precedente: « Fecit et ad blandas mollia corda preces ». O non si accorse dell'errore o non volle tradirsi correggendo. Quando il Bembo, dopo anni, rileggendo attentamente il ms. e correggendolo, si trovò di fronte al suo testo alterato dal copista, corresse *ex novo* e avendo introdotto il bisillabo *novit*, richiesto dal senso, dovette naturalmente mutare *simplicius* in *melius* per ragioni metriche. È inutile insistere oltre su questo esame, che andrebbe interamente rifatto, della tradizione manoscritta dei carmi del Bembo. Passiamo al rapporto fra la redazione Antoniana e l'ediz. del 1552-53. Il Pecoraro ha, mi sembra, mescolato insieme arbitrariamente nella discussione di tale rapporto tre questioni ben distinte: 1) quella del testo dei carmi che figurano insieme nella redazione Antoniana e nell'edizione; 2) quella dell'autenticità dei carmi che figurano nell'edizione e non nella redazione Antoniana, e 3) quella dell'esclusione dall'edizione di alcuni carmi, sicuramente autentici, che figurano nella redazione Antoniana.

Cominciamo dalla prima questione e dal primo carme *Faunus*, che nell'ediz. s'intitola *Faunus ad Nymphas*. Al v. 4 la lezione originaria del ms. era « Inque sinus vocat hunc Cressa puella suos ». Il Bembo poi corresse scambiando di posto *sinus* e *suos*. Nell'ediz. la correzione è ignorata e riappare la lezione originaria. Il Pecoraro fa gran caso di ciò, perché, egli dice, « la variante del manoscritto padovano era giustificata anche dall'autorità di Ovidio; e questo per un cesellatore di versi non era di poca importanza ». Ma qui del Bembo si tratta, mica del Cantalicio o simili, di quei poeti cioè che nello studio di Filippo Beroaldo neppure i topi, buongustai, volevano più mangiare. È difficile credere che in pieno Cinquecento il riformatore e cesellatore Bembo riposasse ancora sull'autorità di Ovidio, del maestro cioè della più facile poesia amorosa del Quattrocento! In realtà, nel caso specifico, si tratta di uno scambio di così lieve importanza che non si può escludere la possibilità di un ritorno da parte del Bembo stesso alla lezione originaria. Ben diverso è il caso del v. 6. Qui la lezione originaria era: « A Climene pulsus nec tamen ille sua est ». Il Bembo nel ms. Antoniano corresse radicalmente: « Hoc tamen est Climene facta parente parens ». È questa è la lezione dell'ediz. 1552-53, che dunque dipende da un ms. in cui la correzione autografa dell'Antoniano era stata inclusa, un ms. cioè posteriore all'Antoniano. Il distico (7-8) che nel ms. segue, manca nell'ediz.. Due ipotesi sono possibili: o che il distico sia caduto nella stampa per errore, o che sia stato espunto dal Bembo in un momento posteriore a quello testimoniato dal ms. Antoniano. Quale sia l'ipotesi probabile risulta subito da quanto segue. Nel v. 9 (7 nell'ediz.) « Barba riget: quis turpe putat? dedit improba saepe », l'edizione ha: « Barba riget suffusa genis ». Al v. 11 (9 dell'ediz.) « Aspera villosis nigrescunt pectora setis », l'ediz. ha: « Intonso densoque tegor praecordia villo ». Ci troviamo qui di fronte a una evidente rielaborazione, non soltanto formale, del carme, e si può, credo, con tutta probabilità decidere che la rielaborazione posteriore è quella rappresentata dall'ediz.. Il velen dell'argomento è nella bar-

ba. Il Bembo si accorse che *horrida si facies* (7), *barba riget* (9) e *aspera* (11) ripetevano la stessa immagine e idea. La differenza in ispecie fra i primi due distici, fra il barbato Nettuno e il barbato Ercole, era irrilevante, bastava un barbato e però soppresse un distico. E all'*aspera* del v. 11 che ripeteva per il torso quel che già più propriamente era detto dell'onor del mento sostituì una più vellutata rappresentazione del pelo con una più scaltra giuntura sintattica (*tegor praecordia*). Ma, ripeto, la moda stessa della barba e però il modo di considerarla erano mutati da quando il Bembo sbarbato aveva scritto il carme a quando, probabilmente barbato, lo corresse. Cosicché il *quis turpe putat*, riferito alla barba, del v. 9, corrispondente al *quid claudo turpius?* del v. 13, dové suonargli eccessivo e improprio, e lo soppresse, sottolineando per contro l'ampiezza, oltre che l'asprezza, di quella barba faunesca. L'ultimo distico del carme nel testo originario del ms. Antoniano era: « Sed vos nimirum mortalia facta sequutae / queritis a magnis munera magna Deis ». Il Bembo corresse il primo verso: « Sed vos pastorum tenui custode repulso ». Nell'ediz. il distico è sviluppato in due, restaurando il primo verso, introducendone uno nuovo « omnis quando auro conciliatur amor », riprendendo con lieve modifica nel terzo la correzione già fatta al primo, « pastorum et pecoris tenui costode repulso », e mantenendo l'ultimo verso intatto. Il commento del Pecoraro a questa rielaborazione è: « Nel manoscritto il distico mutato è fuor di dubbio semplice e concettuoso e ci pare che risponda, meglio che i due delle stampe, a quella ricerca di sinteticità di cui abbiamo fatto cenno prima ». Sarà, ma argomentando dal senso di questo passo mi pare chiaro che la originaria lezione rendeva bene il contrasto fra il disinteressato amore dei celesti (v. 16) e l'interessata pratica amorosa appresa dalle ninfe alla scuola degli uomini (vv. 17-18), ma non spiegava perché, a differenza degli altri Dei, il povero Fauno fosse disdegnato dalle ninfe. Accortosi di ciò il Bembo corresse nel ms. Antoniano precisando che il Fauno era disdegnato, perché era un povero, umile dio dei pastori. Ma con questa correzione il contrasto fra il disinteressato amore divino e l'interessato amore dei mortali cadeva e così veniva meno la motivazione dell'ultimo verso. Di qui la rielaborazione finale, documentata dalla stampa, che nel nuovo verso (« Amore è merce e con amor si merca » avrebbe poi detto il Tasso) dà la chiave dell'intero passo. Argomentando dunque dal senso, mi pare che il processo delle elaborazioni successive non lasci dubbi. Ma a parte, e del resto in perfetto accordo con tale argomentazione, devono valere i dati oggettivi della tradizione testuale. È chiaro che il penultimo verso dell'ediz. presuppone la correzione autografa fatta dal Bembo nel penultimo verso del testo Antoniano. *Ergo* la rielaborazione del passo, testimoniata dalla stampa, deve considerarsi non soltanto autentica ma posteriore alle correzioni del testo Antoniano. Potrei continuare con analogo risultato a discutere gli altri carmi, uno a uno. La risposta alla prima questione è che, per il testo, l'edizione rappresenta una redazione posteriore a quella contenuta nel ms. Antoniano, correzioni incluse. Il che era a priori probabile. La seconda questione, dell'autenticità, già può dirsi impli-

citamente risolta per la risoluzione della prima. Essa è ad ogni modo facilmente solubile. Già si è visto che il ms. Antoniano non contiene alcun carme databile al di là del 1505. Non contiene aggiunte. Non contiene alcuno dei carmi che il Bembo pubblicò o permise ad altri di pubblicare durante la sua vita, nessuno dei carmi posteriori al 1505 che pur essendo apparsi in stampa postumi sono, come ad es. l'epitafio del figlio del Bembo, Lucilio, superiori ad ogni sospetto. È impossibile immaginare che un tale ms. abbia importanza alcuna per decidere se sia o no del Bembo un carme di incerta data o di data posteriore al 1505, che in esso non figura o risulta da altra fonte. La terza questione del perché alcuni carmi del ms. Antoniano non siano apparsi nell'ediz. del 1552-53, è, temo, insolubile. È un po' difficile spiegare oggi per quali motivi il Bembo fra i 60 e i 70 anni e magari più tardi abbia approvato questa o rifiutato quella delle cose da lui scritte fra i 20 e i 35. Tanto più difficile quando poi si tratti di cose, come sono questi carmi rimasti inediti, allora probabilmente e certo ora, di così scarsa importanza letteraria. Argomenti potrebbero essere addotti, specie da chi abbia pratica di stile latino, ma in ultima analisi credo che, mancando i documenti, si resterebbe sempre nel vago delle ipotesi. Quel che, documenti alla mano, si può discutere è il motivo critico, che sottostà alla discussione fatta dal Pecoraro di questa e della precedente questione. Bisogna dunque sapere che (p. 19) « il *Priapus*, l'*Ad Lygdamum*, il *De amica a viro servata diligentissime*, il *De Galeso et Maximo* compaiono per la prima volta nell'edizione veneziana di Gualtiero Scotto del 1552-53 ... Ed essendo il contenuto di qualcuno di essi piuttosto immorale, ecco che si comincia a propalare la figura di un Bembo giovane dedito all'esaltazione di quanto è procace e lascivo, e inneggiante anch'egli ai poco onesti amori efebei. E questa immagine, in realtà poco edificante, connessa alla spensierata ed edonistica atmosfera spirituale delle *Stanze*, si accompagnerà attraverso i secoli in contrasto con quella dell'uomo maturo, già cardinale, ligio alla virtù e al retto sentire ». Finalmente e per contro il Pecoraro ha riconosciuto nel ms. Antoniano un'elegia, *Ad Lycorim*, « che mirabilmente contesta di immagini classiche, magnifica, col luminoso esempio di Penelope, i dolci e casti sentimenti coniugali » (p. 67 n). Il Pecoraro non può capacitarsi che questa poesia non compaia nell'edizione del 1552-53 e vi compaiano invece quell'altre poesie moralmente non edificanti. Di qui l'ipotesi che l'edizione non sia autentica: « Ci sembra strano, infatti, pensare che il cardinale che mai aveva voluto render noti per le stampe i suoi *Carmina*, alla fine, prima della morte, e quando il suo spirito era del tutto alieno dalle cose frivole e mondane, avesse preso la decisione di tramandare proprio certe composizioni piuttosto sensuali o esaltanti un amore peccaminoso e innaturale, escludendo, invece, l'*Ad Lycorim* ... Siamo d'avviso che se una raccolta di carmi egli avesse voluto preparare, da essa avrebbe tolto, senza dubbio, quelle poesie che, se anche composte in gioventù, contrastavano fortemente con i principî morali e religiosi che informavano ormai la sua esistenza ». Così a p. 67 n., e di nuovo a p. 113, dove il Pecoraro mostra di sapere anche perché quella poe-

sia *Ad Lycorim* dovesse essere particolarmente cara all'animo del Bembo, e di nuovo a p. 116. Siamo tutti, a questi chiari di luna, così ben vaccinati contro ogni rischio di infezione morale in cose letterarie, che quasi mi rallegro di vedere che ancora esiste un « lecteur paisible et bucolique » affetto da tali scrupoli. Ma, lasciando da parte il presente, la storia del Cinquecento italiano e del Bembo è quella che è, e va rispettata. Vero è che il Pecoraro nel suo risentimento morale e per il suo apprezzamento dei « dolci e casti sentimenti coniugali » ha anche provveduto a legittimare la situazione famigliare del Bembo. Infatti a p. 35 si parla della « moglie » di lui e conseguentemente a p. 220 nell'indice dei nomi appare « Morosina, moglie del Bembo ». Ma la realtà storica è tutt'altra. Infatti il Bembo, che conosceva Dante bene, ma non bene *Par.*, v, 63, dopo aver per più di dieci anni incassato benefici ecclesiastici senza professione di voti, messo finalmente con le spalle al muro da un papa come Adriano VI, dovette alla non verde età di 52 anni fare la sua brava professione, inclusiva del voto di castità. Ma pare che nell'intimo suo facesse uno scambio di sacramento. Perché puntualmente l'anno dopo nacque il primo dei suoi figli e puntualmente, di lì a due anni, il secondo e nel 1528 la figlia Elena. Che senza dubbio era, voto di castità a parte, una eccellente dimostrazione dei suoi « dolci e casti sentimenti coniugali ». Ma a proposito di questi e di Penelope, che nel carme *Ad Lycorim* li personifica, sarà da ricordare che il Bembo vecchio, anzi vecchissimo, non soltanto approvò ma continuò a correggere quelle *Stanze* dove egli irrideva alla lunga e casta attesa di Penelope (« misera che a se stessa ogni ben tolse, mentre attender un uom vent'anni volse ») e celebrava a contrasto le amorose avventure di Ulisse (« il qual errando in questa e'n quella parte, solcando tutto l' mar di seno in seno, a molte donne del suo amor fe' parte e lieto si raccolse loro in seno »). Il Pecoraro a pp. 44-5 illustra queste senili correzioni del Bembo alle sue *Stanze*, ma a p. 19 n. protesta contro « i più » i quali « non considerano che quelle *Stanze* erano nate solo per scherzo, in occasione delle gioconde feste carnevalesche del 1507, alla corte di Urbino », e a sostegno della sua protesta riempie mezza pagina con la nota lettera d'invio delle *Stanze* a Ottaviano Fregoso, quasi che « i più » queste cose elementari non le avessero ben considerate da un pezzo. La questione sta nei seguenti termini. Risulta in modo sicuro che il Bembo cardinale e vecchissimo approvò la Penelope delle *Stanze* e non risulta affatto che alla stessa data approvasse la Penelope dell'*Ad Lycorim*: risulta anzi che probabilmente aveva cessato presto dall'approvarla (un solo ms., oltre all'Antoniano, la conserva, il che per un'elegia di quell'ampiezza è sintomatico) ed è probabile che da ultimo non l'approvasse affatto. Credere che il Bembo, giovane o vecchio, laico o indebitamente coniugato o cardinale, approvasse o rifiutasse una composizione letteraria in base a considerazioni morali e di contenuto, significa precludersi l'intelligenza della poesia e poetica del Bembo. Già i suoi eredi erano altra gente. Anche perché i tempi erano diversi. Carlo Gualteruzzi, il quale non era un ecclesiastico, era legittimo e buon marito e padre, e non era un letterato di professione,

aveva in cose letterarie scrupoli morali assai maggiori di quanti ne avesse il Bembo. Non credo che il Gualteruzzi sia stato responsabile dell'ediz. postuma dei *Carmina* del Bembo, ma chiunque il responsabile fosse, non avrà certo di sua iniziativa incluso in quell'ediz. carmi libertini e pagani escludendone quelli moralmente edificanti. Potendo, avrebbe, in quell'ambiente e a quella data, 1552-53, fatto esattamente l'opposto. Il Pecoraro a pp. 39-40 mostra di aver avuto un qualche sospetto che la situazione a metà del Cinquecento non fosse favorevole a una prima edizione complessiva dei carmi, quali erano, del Bembo appena morto, cardinale, in Roma. Ma il suo sospetto non si è risolto in un accertamento critico. La storia di questa edizione postuma dei carmi del Bembo è in breve la seguente. Morendo nel 1547, il Bembo lasciò ai suoi esecutori testamentari il compito di pubblicare le sue opere volgari latine e greche. L'esplicita menzione degli scritti greci nel testamento del 1544, dimostra inoppugnabilmente che il Bembo, anche a quella data, non era disposto a sacrificare neppur le briciole dell'opera sua. Dimostra inoltre, e questo vale per i carmi latini, che in un'età così diversa da quella in cui egli era cresciuto giovane, in un'età cioè nella quale la bilancia pendeva sempre più dalla parte del volgare, egli si preoccupava che l'opera sua apparisse, quale in effetto era stata, inseparabile dalla più nobile e ardua tradizione umanistica. Se ancora teneva in conto i suoi scritti greci, è *a fortiori* probabile che tenesse nel debito conto i suoi carmi latini e che pertanto questi carmi fossero compresi nel piano di edizione postuma da lui previsto. La probabilità è confermata dai documenti superstiti. Nell'ultimo studio del Cian sui rapporti fra il Bembo e Pietro Gradenigo suo genero (*Atti dell'Istituto Veneto*, 1947-48, p. 96), uno studio che per il suo solo titolo avrebbe dovuto imporsi all'attenzione di uno che intendesse veder chiaro nella storia della edizione postuma delle opere del Bembo (ma al Pecoraro sono purtroppo sfuggiti a questo proposito anche documenti pubblicati in opere che egli cita ad altro proposito) è in parte pubblicata la lettera di condoglianza che subito dopo la morte del Bembo il Gradenigo scrisse da Padova a Torquato, figlio dello scomparso, che ancora si trovava a Roma. In essa il Gradenigo parla di un colloquio da lui avuto con Antonio Anselmi, il segretario del Bembo, e così dice: « quando lo Anselmi venne da qui, ragionando delle cose di costà, egli mi disse fra l'altre cose che il Cardinale haveva fornito interamente quattro sue opere in quattro volumi, il primo di lettere volgari, il secondo di lettere latine, *il terzo di Epigrammi et Elegie* et il quarto delle Istorie Venetiane ». Il corsivo è naturalmente mio. Gli esecutori testamentari del Bembo fecero del loro meglio, in condizioni, come ben sa chiunque abbia una qualche esperienza della storia e della letteratura di quegli anni, tutt'altro che facili. Si trovarono a metà del Cinquecento, in un momento critico della storia della Chiesa, a dover pubblicare le lettere giovanili amorose di un Cardinale. Persino Mons. Della Casa trovò imbarazzante e preoccupante una pubblicazione del genere. Ma erano lettere volgari, oltreché giovanili, e ancora il volgare non era tale da compromettere nessuno irreparabilmente in materia amorosa.

Così anche le lettere giovanili amorose furono debitamente pubblicate. I carmi latini del Bembo, per la loro esilità, per il prevalente e scoperto carattere di gratuite esercitazioni stilistiche, non avrebbero dovuto per sé, nel loro complesso, dar troppo scandalo. Ma erano latini, e qualcuno, specie per un autore cardinale, scandaloso era. Il 13 agosto 1547 il Gualteruzzi scriveva al Casa: « Pensi V. S. che io ho lettere da Bagnorea che mi dicono che, stampandosi li versi latini, si debba tor via quella benedetta *menta*, et mi fanno il caso gravissimo in coscienza et etiandio quanto al mondo, per l'honor del Cardinale ». Inoltre essi carmi, pubblicati tutti insieme, postumi, dimostravano che l'autore, benché cardinale, era rimasto affatto insensibile a quella rinascita della poesia cristiana che dal Sannazaro al Vida era servita e serviva di scudo per l'Umanesimo italiano e per la Chiesa, contro gli strali polemici dei Riformati. C'era sì un carme dedicato a S. Stefano, ma era un po' poco, e da solo metteva per contrasto in un rilievo anche maggiore il carattere profano degli altri. Facile insomma non era neppure la pubblicazione di questi carmi, e si spiega che i responsabili la differissero, quanto era possibile, e al momento buono, cioè nel 1552-53, quando il *Carminum Libellus* apparve a Venezia un degli ultimi, se proprio non l'ultimo, fra i volumi dell'edizione postuma delle opere del Bembo, evitassero di fare troppo evidente sfoggio della loro corresponsabilità editoriale. Anche si spiega che questa prima ediz. del *Carminum Libellus* rimanesse unica, non fosse cioè ristampata per tutto il Cinquecento in Italia. Essa era stata preparata e agevolata da un'altra, assai più fortunata, iniziativa editoriale: la raccolta, apparsa a Venezia nel 1548, dei *Carmina quinque illustrium poetarum*. I cinque erano il Bembo, il Navagero, il Castiglione, il Cotta e il Flaminio. Su questa raccolta molto ci sarebbe da dire. Ma per quel che qui importa basterà notare che il Bembo figurava in essa insieme a tre suoi amici di giovinezza, da gran tempo morti (e i quattro servivano di sfondo, per contrasto, al quinto e unico vivo, al Flaminio) e figurava con un mazzetto di soli undici carmi, tre dei quali già editi prima lui vivo. Nel mazzetto il *Benacus*, dedicato al Giberti, a un uomo fra i più rappresentativi e venerabili della Riforma Cattolica, prevaleva nettamente, per l'argomento e per la mole, all'inizio, e i soli quattro carmi libertini e pagani si annidavano nel mezzo, preceduti e seguiti da una maggioranza di carmi, moralmente, anche per un autore cardinale, ineccepibili. Il Pecoraro, dopo aver descritto questa edizione a p. 50, persino citando in nota una lettera del Casa al Gualteruzzi che basta a sottolinearne l'importanza (ma naturalmente nella citazione il mostruoso Donato Rummo che anche nell'indice dei nomi figura come « Rummo D. » va corretto in Rullo: proprio la corresponsabilità editoriale del Rullo indica e chiarisce l'importanza della raccolta), se ne è dimenticato, così nella discussione del testo dei carmi, come nell'apparato poi della sua ediz. della redazione Antoniana, dove compaiono molte sigle inutili, ma non quella, *Val*, corrispondente a questa ediz. del 1548. Se gli undici carmi del Bembo contenuti in questa raccolta rappresentino una scelta operata dagli editori non sappiamo. Quel che risulta certo è che il

testo degli undici carmi originariamente proveniva dal testo usato per la successiva edizione del *Carminum libellus* del 1552-53. Le varianti sono puramente grafiche. Esse bastano però a dimostrare che l'edizione del 1548 non servì, per quegli undici carmi, alla successiva edizione del 1552-53. Qui d'un colpo il numero dei carmi editi del Bembo passava da 11 a 43. È strano che il Pecoraro non si sia risolutamente chiesto donde mai sia piovuta questa edizione. Evidentemente da un manoscritto. Certo non da un manoscrito autografo né con correzioni autografe, come il ms. Antoniano o lo smarrito ms. Angelini, perché per questa, come per l'altre opere inedite o sostanzialmente modificate del Bembo, gli eredi si saranno ben guardati dal mandare in tipografia, condannandoli a probabile distruzione, i preziosi autografi. Ma un ms. certamente era, contenente una raccolta di quei carmi quale non risulta né prima né poi da altra fonte. Donde poteva saltare fuori un tale ms.? Evidentemente non da altra parte che dall'eredità del Bembo, cioè, come il Pecoraro stesso ammette, dal « materiale rinvenuto fra le carte lasciate dal poeta ». E la conferma è nella tradizione che il Pecoraro ha ricostruito, manoscritta e a stampa, dei carmi del Bembo. Perché per un verso la raccolta stampata nel 1552-53 è irreducibile alla somma di tutte le altre testimonianze a noi note, non può essere cioè considerata, fino a contraria prova, come derivata da disparate fonti; per altro verso nessuno dei carmi del Bembo in essa contenuti, ivi compresa « quella benedetta menta », è stato finora da altra fonte dimostrato apocrifo. Dal 1553 a oggi la situazione dei carmi latini del Bembo non è sostanzialmente mutata. Non poteva mutare, come neppure quella delle altre opere di lui a stampa, perché si tratta di un *corpus* predisposto dall'autore stesso negli ultimi anni di una lunga vita. Come per le *Rime*, così per questi carmi sono stati rinvenuti in passato e ancora potranno essere rinvenuti alcuni pezzi estravaganti, autentici e magari interessanti, ma per l'appunto estravaganti, cioè presumibilmente rifiutati dall'autore. E sono, e probabilmente saranno sempre, pochi, e meno ancora i carmi che le rime, perché il Bembo era nell'una e nell'altra lingua troppo avaro poeta per concedersi un ampio margine di improvvisazioni e di estravaganza, e in latino non è da credere che scrivesse motti. Il limbo dell'incertezza e magari l'abisso dell'apocrifo in cui il Pecoraro vuol confinare « tutti i carmi di cui non è fatto cenno nei codici e nelle opere bembiane », resta aperto sì, ma non per i carmi contenuti nella stampa del 1552-53, che vale quanto un codice e più che tutti gli altri codici superstiti messi insieme, bensì per alcuni pochi carmi, non compresi in quella stampa, che tardi editori hanno estratto da manoscritti di dubbia autorità. La fondamentale edizione del 1552-53, alla quale il Pecoraro ha in questo libro mosso guerra, senza che gli riuscisse di scoprirvi altra breccia che quella ovvia e da gran tempo nota di un carme di Cosmo Anisio dedicato al Bembo, indebitamente frapposto ai carmi del Bembo, si presta in realtà a parecchi rilievi critici che un futuro editore non mancherà di fare. Ma sono rilievi che non toccano l'autenticità complessiva dell'edizione. Già ho detto che non credo, per buoni motivi, che il Gualteruzzi ne fosse direttamente responsabile. Ma

non sono perciò disposto ad accettare la gratuita e impertinente sentenza del Pecoraro a p. 47 che essa edizione sia stata fatta « da curatori che nessun vincolo morale legava alla volontà dell'autore ». Vero è che il Pecoraro a p. 38 anche mostra di sapere che dopo la morte del Bembo « nessuna disamina di carattere critico, dell'importanza di questa o quell'opera, fu intrapresa dal Quirino e dal Gualteruzzi (esecutori testamentari) : tutt'altro. Cominciarono fra loro, dopo appena un mese, le beghe e i litigi... ». L'ipotesi che il buon Girolamo Querini potesse intraprendere una « disamina di carattere critico » sull'importanza di questa o quell'opera del Bembo, e che lo stesso Gualteruzzi potesse proporsi una tale disamina, è, per chi conosca quegli uomini, assurda, e non richiede commenti. Fortunatamente l'edizione postuma delle opere del Bembo fu fatta senza alcuna disamina di carattere critico, da uomini che nonostante le beghe e i litigi erano legati da un forte vincolo morale alla volontà e alla memoria del Bembo. Questi uomini anche sbagliarono in qualche particolare, e naturalmente dovettero in certi casi, come per la *Storia Veneta*, sottomettersi alla ragion di stato, ma l'edizione riuscì nel suo complesso la maggiore e più fedele edizione postuma che di scrittore italiano sia stata fatta nel Cinquecento. Pertanto la storia delle opere del Bembo non ha mai presentato né presenta oggi questioni di autenticità che non siano marginali. Ma è, al di sotto dei testi, sostanzialmente e sufficientemente sicuri, una storia di varianti, di redazioni successive, prodotte da un incontentabile artista il cui acume critico era senza dubbio di gran lunga superiore all'invenzione e all'abbandono della poesia. La redazione Antoniana edita dal Pecoraro gioverà, come si è detto, allo studio della poesia giovanile latina del Bembo, fino ai primi anni del periodo urbinate, e allo studio del suo *labor limae* in età che resta a stabilire. L'edizione apprestata dal Pecoraro dovrebbe essere, nell'apparato, risolutamente sveltita. La porta di un'edizione critica è stretta: altro non può né deve passare che l'essenziale. Tutti sappiamo che gli errori di stampa o di scrittura vanno attentamente osservati, perché possono servire a dimostrare parentele e a semplificare l'albero della tradizione. Talvolta, ma non è certo qui il caso, possono nascondere una lezione giusta non altrimenti documentata. Ma chi avrebbe immaginato di poter trovare nell'apparato di un'edizione critica dei carmi del Bembo il *rebullem* per *rebellem* sfuggito a un disgraziato scriba del '600, che copiava dalle stampe, o il *Iulii XXII* per *Iulii II* di una stampa anche del '600, o simili mostri? Il Pecoraro non soltanto ha in questo volume elencato più volte e descritto quanti mss. e stampe di carmi del Bembo sono venuti a sua notizia, ma li ha insigniti uno per uno di apposita sigla, e pur sapendo che l'assoluta maggioranza di quei mss. e stampe sono affatto inutili per la costituzione del testo, si è portato dietro il corteo di quelle sigle nell'apparato dell'edizione, di quando in quando salvandoci con un *ecc.* dal fastidio di apprendere quale lezione si legga, sulla base delle normali stampe settecentesche, in *Lap* che sarebbe l'*Antologia della lirica latina* del Costa (Città di Castello, Lapi, 1888) o in *Lem* che sarebbe la raccolta scolastica di *Prose e Poesie latine* del Paoli (Le Monnier, 1926).

Appena occorre dire che altro è una bibliografia, altro è un'edizione critica. Il Pecoraro avrebbe potuto fare benissimo in questo libro l'una cosa e l'altra, ma la seconda non senza aver prima criticato a fondo e risolutamente selezionato la prima. In appendice il Pecoraro ha pubblicato « due carmi inediti attribuiti al Bembo ». È strano che un editore così sospettoso dell'autenticità dei carmi editi nel 1552-53, così rigido quando si tratti delle altrui edizioni, prodotte « da curatori che nessun vincolo morale legava alla volontà dell'autore », e così esigente nel richiedere agli altri la giustificazione critica delle loro attribuzioni e pubblicazioni, si sia poi indotto a pubblicare questi « due carmi inediti attribuiti al Bembo », nudi e crudi, senza una riga di commento. E sì che il secondo, *Ad Angelum Gabrielem gratulatio*, solo per questa dedica, oltre che per la sua ampiezza (119 versi: il Pecoraro avrebbe fatto bene a numerarli, secondo l'uso) e per esserci stato tramandato da un ms. importante, di commenti doveva suggerirne parecchi. Ma vediamo il primo. Di esso a p. 75 il Pecoraro dice « che nel codice è detto *ex Bembo* ». E prosegue: « non sappiamo se sia veramente del poeta veneziano. Esso, infatti, si rinviene solo in questo manoscritto miscellaneo (Vat. lat. 9948) che, esemplato da tre amanuensi, comprende un gran numero di componimenti latini e italiani di cinquecentisti, e col nome del Bembo, a c. 329 a, il sonetto *Un basciar furioso, un dispogliarsi* ». Benché questo ms., importante per altri riguardi, non meriti troppa fiducia per quanto attribuisce al Bembo e a poeti della stessa età, il sonetto fu ritenuto autentico dal Cian (*Giorn.*, **88**, 238 n.). E certo l'attribuzione in tutte lettere al Bembo di un sonetto che, come il capoverso stesso dichiara, mai ci si aspetterebbe di vedergli attribuito, non può essere leggermente rifiutata. Ma per il carme che il Pecoraro ritiene attribuito al Bembo, la questione è tutt'altra, ed è semplicissima. Esso non è affatto attribuito al Bembo, perché così nel ms. come nell'edizione del Pecoraro, esso si intitola *ex Bembo*; e questa epigrafe non significa *del* Bembo ma *dal* Bembo. Infatti il carme è un'anonima traduzione latina di un famoso, allora, sonetto del Bembo *Si come suol poi che 'l verno aspro e rio* e si inquadra nella nuova moda, che il Flaminio e altri avevano lanciato, di traduzioni e imitazioni metriche da testi poetici volgari. Poiché nel carme al v. 4 appare una *tenella cerva* anziché un cervo, altro non si può dire se non che il traduttore non aveva sott'occhio l'ediz. Gualteruzzi delle *Rime*. Vien meno così l'unico possibile, benché lieve, indizio cronologico, perché la *cervetta*, che era nelle prime due edizioni delle *Rime*, anche è nella popolare giolitina del 1548, sicché è lezione valida per tutto il secolo. Resta a ogni modo che l'attribuzione del carme al Bembo è ingiustificata e insostenibile.

C. Dionisotti

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

« *Lectura Dantis* » Scaligera, diretta dal prof. M. Marcazzan: G. Getto, *Il Canto I dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1960; G. Fallani, *Il Canto II dell'Inferno*, ibid., 1960; N. Sapegno, *Il C. III dell'Inferno*, ibid., 1960; A. Pompeati, *Il C. IV dell'Inferno*, ibid., 1960; M. Marcazzan, *Il C. V dell'Inferno*, ibid., 1961; A. Piromalli, *Il C. VI dell'Inferno*, ibid. 1960; A. Vallone, *Il C. VII dell'Inferno*, ibid., 1960; G. Toffanin, *Il C. VIII dell'Inferno*, ibid., 1960.

La nuova *Lectura Dantis*, promossa e diretta da Mario Marcazzan, si affianca a quella di altre città con l'intento di « offrire un contributo a un approfondimento e ad una maggiore conoscenza dell'opera dantesca ». Le letture disparate, se non riescono a una visione unitaria e coerente dell'opera, aprono di compenso prospettive diverse e illuminano con varie luci e da vari angoli visuali il poema dantesco: donde, in alcuni critici, il bisogno, a volte incontenibile, di porsi al di sopra del canto e intrudere nel commento, magari di straforo, la visuale dell'opera. Così il Getto, nell'analisi del primo canto, sottolinea lo spirito biblico e profetico che dà il tono al linguaggio di Dante e ne ricerca la dimensione del tempo — umano — e dello spazio fisico e metafisico, indulgendo alla ricerca ungarettiana, ovviamente poetica, ma portandola sul piano di una interpretazione convincente per scoprire la « poesia del tempo e dello spazio, dell'io e dell'umanità, del concreto e del simbolico, del sacro e del profano ». Nonostante la ripetizione della parola « paura », il G. osserva che Dante non è un autentico poeta della paura, come lo è invece Passavanti in molte pagine dello *Specchio*, e Tasso e Manzoni in alcuni passi dei loro capolavori: dal piano emozionale Dante si trasferisce su di un piano di precisa responsabilità razionale e morale, dove la paura non è fisica, ma morale e religiosa. Quando il Poeta accede al colle, alla dimensione spaziale orizzontale succede una dimensione di « positiva

verticalità » (selva, colle, cielo) come presentimento dei tre regni del « Romanzo itinerale », cui le tre fiere, simboli piuttosto che allegorie, danno vitalità, tensione, intensità; e ciò rende vana la pretesa di stabilire una matematica corrispondenza, valida punto per punto, fra immagine e concetto. La luce approfondisce la dimensione temporale, il carattere simbolico ne giustifica l'indeterminatezza del significato. Nell'alternativa dei significati lussuria-superbia-avarizia e incontinenza-violenza-frode, il critico propende per la prima, conforme a testimonianze esterne della cultura al tempo di Dante. Il canto si può dividere in tre tempi: il risveglio della coscienza, l'apparizione delle fiere, la vista di Virgilio, cui è affidata la profezia del Veltro che è lo stesso Dante, con la missione di rinnovamento della cristianità, per mezzo della contemplazione del mondo del peccato e del mondo della virtù: dalla città terrena a quella celeste, dal tempo della disperazione iniziale a quello della gioia, preparato dal concreto agire dell'uomo.

Il secondo canto è illustrato da G. Fallani *sub specie religionis* e il viaggio dantesco è visto come il viaggio della pietà per cui occorre la grazia. È vero che la singolarità del viaggio è ascritta all'altezza dell'ingegno che fu data a Dante per conoscere e investigare la verità, ma soprattutto per svolgere una missione, quella della *renovatio* cristiana. È umano, quindi, il dubbio di Dante, che deve convincersi di compiere una missione che stia alla pari con quella di Enea e con quella di Paolo: ed è qui la « grandezza del sogno che va oltre gli interessi immediati, e ricrea la sostanza vera della vicenda cristiana, che nasce dall'imitazione viva della lezione del Vangelo ». La sua esperienza, di peccatore che si riconosce tale, si riscatta e si illumina con l'ausilio della grazia, servirà di richiamo all'Europa cristiana, e, insieme, di monito e di esempio per l'attesa *renovatio*, l'apertura della nuova epoca che si invoca sotto il segno del Veltro. Beatrice, già realtà umana e simbolo spirituale nella *Vita Nova* dove è come al centro di un rito, nel canto secondo dell'*Inferno* si rivela « creatura angelica, la cui bellezza mistica diverrà argomento visibile e dimostrativo della sacra dottrina ». Maria è al punto focale del Poema, perché ne è la risolutrice, Lucia ne è la mediatrice, Beatrice accorre in aiuto del poeta. Le tre donne specificano il concetto soteriologico di Dante, il quale « si avvia a celebrare il tema fondamentale della sua opera con un rivolgimento dall'interno, frutto della conquista religiosa ». Servendosi della allegoria — quarta dimensione della poesia, secondo Toffanin — Dante ha seguito lo spirito del cristianesimo che non ha opposto ai culti pagani dei misteri, delle pure astrazioni, ma la persona reale del Cristo, realtà concreta e storicamente determinata. A questo modo ha potuto innestare l'ideale al reale, il pensiero alla storia del suo Poema, dove, dopo le indagini del *Convivio*, trova lo scioglimento del dramma della ragione e della fede, definendolo in due personaggi, Virgilio e Beatrice, che prendono qui il loro avvio e il loro significato.

L'interpretazione, come si vede, è del tutto indipendente da quella del primo canto e ci fa supporre che il poema di Dante sarà, sia pure dall'angolo visuale dei singoli canti, prospettato sotto luci diverse con vantaggio e svantaggio dell'iniziazione, della comprensione,

del gusto. La natura composita delle letture e dei difetti che dietro si trae è bene rilevata, nella lettura del terzo canto, da N. Sapegno. I singoli lettori « sono portati a isolare l'episodio o il gruppo di episodi, a danno della continuità e del ritmo unitario del poema ». Gli autori delle letture sono, di solito, portati a cercare « formule più o meno capziose », che giovino a definire e a suggerire l'unità fantastica e strutturale del poema; a presupporre, nella mente del poeta, un piano o un disegno già tutto costituito e articolato in ogni particolare dell'invenzione, sorretta da un preciso concetto di un intento religioso e profetico già definito in ogni suo aspetto e fissato in una concezione statica e incapace di sviluppo, mentre « è chiaro ad ogni lettore spregiudicato che la concezione morale e l'ideazione poetica, le ragioni polemiche e le premesse teoriche, il disegno e la struttura, e perfino la tecnica e il linguaggio, si vengono maturando a poco a poco, e tutti insieme, secondo un processo ascensionale continuo »: la *Divina Commedia* è un'opera *in fieri* e non un blocco precostituito di concetti e di forme. Provatevi ad isolare il terzo canto: non ci riuscirete, perché manca un motivo centrale a cui si riannodino e da cui prendano luce tutti, e singolarmente, i momenti e gli episodi del tessuto inventivo. Scartate le formule proposte come ossessive e arbitrarie, il critico affronta il problema del personaggio del « gran rifiuto », dimostrando le falle dei, diciamo così, celestinisti, non suffragate neppure, come si dice e si ripete, dall'accordo di tutti i commentatori più antichi di Dante. Bisognerebbe, con una analisi minuta e accurata delle fonti, vedere dove e quanto ha preso forma questa ipotesi. La digressione su codesto innominato personaggio, che ha dato ai commenti una luce ingannevole, apre la via, al critico, a dimostrare « la scarsa tendenza a raccogliere e condensare la varietà e la molteplicità degli elementi narrativi intorno ad una situazione poetica, a un episodio centrale », l'indeterminatezza dell'atteggiamento polemico, per cui Dante rappresenta in modo duro e distaccato le condizioni dei dannati, non uscendo da un moralismo generico e da una antipatia istintiva. La stessa invenzione strutturale non ha séguito nel contesto, non dandosi categorie morali intermedie tra il bene e il male. Se si riducono sotto un segno positivo questi e altri elementi negativi del canto si può affermare che un potente impulso polemico si avverte di certo, ma lo si vede indeterminato nel soggetto, nei limiti, nel fondamento ideologico e nell'esperienza artistica. La visione si sviluppa come una serie di fotogrammi e non appare come processo e organico svolgimento. È vero che se l'individuo non è rappresentato, si avverte, nel canto, l'artista dei gruppi d'insieme, come appare nelle tre fasi salienti del canto stesso. L'analisi formale, infine, discopre una retorica scoperta, tutta di scuola — delizia dei retori — e i suggerimenti inventivi e formali mutuati da Virgilio. Si assiste in questi canti al trapasso tutt'altro che facile dell'arte dantesca « dai modi lirici a quelli epici e drammatici »: lo schema della visione è lo strumento, la scuola il punto d'appoggio. Ciò posto, si rileva qualcosa di nuovo che consiste essenzialmente nel trapasso « dai modi descrittivi e pittorici di Virgilio a una vigorosa drammatizzazione dei gesti e dei sentimenti » che ha le sue radici nell'animo e nel sentimento di Dante. Si comincia insomma, pur tra le incer-

tezze della tecnica e della concezione, « la figura di una poesia nuova di straordinaria potenza » che « non tarderà molto ad esplodere ».

Nella quarta lettura A. Pompeati rileva, anzitutto, come la situazione del canto terzo si esaurisca nel primo verso del canto quarto e come si rovesci il tono stilistico: il linguaggio di Dante si fa lucido, descrittivo, tranquillo: un po' rilassato e frettoloso nell'enumerazione dei patriarchi, per riprendere quota nel castello, dove il poeta esalta gli spiriti magni già investiti, nel *Convivio*, di luce eroica. Il passaggio dal *Convivio* alla *Commedia* « fu il passaggio da un'opera orientata più verso i valori della ragione a un'opera impregnata di valori rivelati e irrazionali », gli spiriti magni sentono la tristezza della loro sorte difettiva, donde il sentimento d'un purgatorio senza riscatto, un'attesa senza termine e senza speranza che è « la forma più malinconica della costante malinconia della seconda cantica ». Il poeta, ormai, sicuro di sè, lievita le parole di una sua commozione e lascia scoperto il suo orgoglio nel gruppo, non solamente rappresentativo, dei grandi poeti. La dignità che Dante vi conquista non la smarrisce più, consapevole della sua consacrazione: sicuro di sé, raccoglie il riconoscimento che già da Omero si era portato su Virgilio, arricchendo la sua iniziazione classica col dono della rivelazione cristiana. È l'ingresso degli Elisi nell'Inferno dantesco: la dignità delle nobili figure si riflette nella stessa esaltazione dell'anima di Dante e la rassegna è meno fredda di quella dei patriarchi, pur essendo un'enumerazione, perché è più vicina agli interessi storici e poetici di Dante. Si potrebbe concludere che Dante, cui serviva un Limbo come dimostrazione della dottrina che occorreva alla sua missione, ha svuotato il limbo dei patriarchi e vi ha immesso pagani caratteristici dei Campi Elisi. L'enumerazione non guasta in un canto così affollato, dove si fa, come è uso, una vera e propria presentazione.

Il canto quinto non è presentato nel testo della lettura, ma con un vero e proprio saggio, avendo l'editore consentito al Marcazzan di ampliarlo e integrarlo. Il critico può quindi rifarsi dalla « chiara intuizione di U. Foscolo, che dalla verità di Dante uomo, e dalla reale dimensione di un'esperienza vissuta e sofferta virilmente » prese le mosse per l'intelligenza critica del testo della *Commedia*, se pure errò nei particolari storici. Quanto poi alla denunciata acerbità dei primi canti, avvertita ed espressa dal Sapegno nell'analisi del terzo canto, il Marcazzan consente che l'opera poetica « va colta, oltre che nel suo essere, nel suo farsi, e che dei momenti sui quali si articola la sua storia interna non può rimanere nel testo durevole traccia ». Il Foscolo, movendo dalla propria esperienza, insistette sui reiterati ritocchi dell'opera — « e ritoccò poscia le mille volte » — e non è il caso di conciliare le due posizioni, ché Foscolo e De Sanctis lessero il poema in chiave romantica, mentre il Novecento pare orientato in altra direzione: chi tenesse l'orecchio soltanto alla Francesca dannunziana o all'Ulisse pascoliano direbbe che lo si legge in chiave decadente. L'affermazione del Sapegno si può accettare « nel senso che Dante è nuovo ancora psicologicamente al mondo della sua fantasia e nuovo all'organismo della sua dottrina, che la sua uma-

nità non è ancora allenata all'ordine soprannaturale a cui consente il suo intelletto; e nel senso che ancor opera un diaframma che tiene il poeta al di qua delle ragioni eterne di quell'ordine e delle loro esigenze stilistiche nuove e inconsuete, al di qua di una tecnica narrativa e drammatica che solo gradualmente vedremo svolgersi da una nativa esitazione, mentre agli inizi procede ancora appresa a suggestioni classiche e virgiliane, ai canoni e agli schemi delle medievali *artes dictandi* ». Questo, o mi sbaglio, è il nucleo tematico del saggio, che procede rigettando le interpretazioni estremiste, come quella di voler autenticare la dottrina con la poesia, non meno errata di quella che vuole autenticare la poesia con la dottrina: aberranti le interpretazioni del Foscolo e del De Sanctis, perché in Dante la colpa non è purificata dall'ardore della passione, né il poeta accede all'idea ottocentesca della fatalità della colpa; aberranti le interpretazioni lassistiche, rigoristiche, decadentistiche che vedono diversamente la Francesca di Dante a seconda della diversa interpretazione della pietà del poeta. Raccogliamo perciò dal saggio le valide premesse e su queste fondiamo l'interpretazione del Marcazzan, che vorrebbe riuscire conciliativa nel senso di dare a ciascuno, nella retta interpretazione del canto, ciò che gli spetta. Gli squilibri d'interpretazione sono, in fondo, derivati, suggerisce il M., dal non aver tenuto presente che l'esperienza dantesca dall'umano al divino si configura come ritmo, come conquista, movendo ad essa dal mondo dei suoi affetti e dei suoi studi e maturando la poetica. Stabiliamo anzitutto che « il presentare i dannati pervicaci nel loro peccato è caratteristica ricorrente » nell'inferno dantesco. Francesca, perciò, non si pente della sua colpa: la passione rimane il fatto, il punto focale dell'episodio, dove però « la nota affettiva e passionale è integrata dalla nota religiosa », perché il canto dell'amore-passione è « anche un momento della spiritualità di Dante, un episodio della sua ardua ascesi ». La figura di Francesca è illuminata, per contrasto, da quella di Beatrice e dalla scelta di Dante. E « proprio perché Dante si allinea alla giustizia divina e accetta la condanna, la pietà di Dante acquista quella drammatica tensione che giustifica nella prospettiva umana dell'episodio note di delicatezza estrema e di struggente soavità ». La sua consapevolezza della passione, da cui lo salvò la grazia, e la sua umiltà gli consentono di immedesimarsi nelle condizioni del peccato, di riviverlo quasi, nei suoi allettamenti. Il quadro infernale così si anima in questo canto, « e prende voce, e comincia ad esistere per Dante come esperienza di un errore umano », e, insieme, per chi riviva l'episodio e veda nella bufera che trascina i dannati il segno della legge morale e della sanzione divina. Il segno di Dio, che illumina tutta la *Commedia* è « la visione tutt'intera, dalla miseria dei dannati alla gloria dei beati ». Quanto ai riflessi, come ad esempio quello dell'essere Francesca unita in eterno a Paolo, il critico annota, col Tommaseo, che Dante « mette l'accento sulla fissità dell'amore peccaminoso che si esalta nella previsione certa di una eternità che è anche eternità di pena e di condanna. Il limite estremo della passione è anche il limite estremo della punizione », come si

vede nell'episodio di Capaneo: tra la cornice, il peccato e la psicologia dei peccatori c'è coerenza. Francesca rimane, nella sua logica, ostile a Dio, alla legge morale e Dante ne sente pietà, ma alla voluttà fa seguire il dolore e accoppia « un destino cruento alla sentenza che condanna un disordine morale ». La pietà di Dante, che impregna lo stile dell'episodio, non si scompagna dalla sua severità. Così il critico intende conciliare le interpretazioni; cadono gli eccessi e si ritrova la verità del testo dantesco.

Il tema della pietà collega il canto quinto al sesto, letto da A. Piromalli, che illustra le terzine dantesche con note culturali sia di storia letteraria che propriamente dantesca.

La pena dei golosi « sfigura la persona umana, avvicinandola al mostruoso che appare in Cerbero. Un espressionismo titanico qui domina la scena, con un gusto che è tipico del Medioevo, il quale mescola il grottesco e il tragico in una cornice infernale che ci richiama ad altre cornici ». Il P. insiste sull'analisi del vizio che è, essenzialmente, un peccato di cecità di mente e di dismisura: la pena è disgustante e Cerbero, simbolo del vizio, è insieme strumento di pena ai golosi. La giustizia di Dante fa da correttivo alla pietà. Nell'episodio di Ciacco il legame tra l'incontro e le profezie che il poeta mette in bocca al dannato è giustificato dalla presenza umana di Dante e dalla sua coerenza di uomo: le profezie sono « un continuo giudicare » e la sintesi degli avvenimenti fiorentini trascende la storia della città per la luce cristiana che l'avvolge e il senso che il poeta dà alla vita, milizia virile, ma temperata dalla pietà per i vinti. Il rigore etico, col quale sono indicate le anime « più nere », è giustificato anch'esso dall'accenno finale del giudizio universale, col quale si conclude la storia.

Il settimo canto è presentato da A. Vallone come un canto di passaggio e, perciò, minore. Egli indugia sul primo verso, sull'indagine della lingua, della Fortuna, del rapporto ira-accidia. Il primo verso viene interpretato « Oh Satana, oh Satana Dio » e la figura di Pluto è illustrata con la parola « stupro », stravolta nei suoni. Spiegato il rigore puramente descrittivo delle parole « riddi » e « giostra » e delle parole che si ripetono, ad ogni incontro, avari e pridighi, il critico nota che l'attenzione di Dante si focalizza sugli avari, che costituivano una delle piaghe della società e della Chiesa del tempo. La Fortuna è « la prima figurazione astratta, di alto impegno, che Dante affronta (la seconda sarà il Veglio del canto XIV) con giovanile esperienza di rimatore aspro e cortese ». L'accidia è posta dal Vallone come un grado diverso dall'ira e ricorda, a rincalzo, la distinzione aristotelica tra l'ira acuta, l'ira amara e l'ira grave. La circolarità del canto si chiude con le parole inespresse degli accidiosi che si ricollegano alla voce chioccia di Pluto. Tale, in sostanza, la lettura di A. Vallone che si è preoccupato, soprattutto, di spianare la via ai lettori, puntualizzando le ricerche critiche e chiarendo via via gli aspetti e i significati del canto. C'è, però, all'inizio un brano che è bene riportare, per far vedere un'altra via più seducente, ma meno proficua, che il Vallone avrebbe potuto seguire, con più espansione, ma minore

utilità degli uditori e dei lettori. E il brano del De Sanctis nelle lezioni torinesi: « Dante in Francesca da Rimini ha deificata la passione; nel canto degli avari l'ha annullata. La passione dell'avaro è l'oro; una briciola d'oro è l'universo dell'avaro: ed ora? "... tutto l'oro ch'è sotto la luna, / e che già fu, di quest'anime stanche / non potrebbe farne posare alcuna " (*Inf.*, VII, 64-66). In questo momento di disinganno, che si presenta a Virgilio e a Dante allo spettacolo dell'inferno dove la passione è spogliata di tutta quella brillante sofistica, che la rende sì seducente in terra, l'individuo sparisce e germoglia una nuova specie di poesia, la quale potrei chiamare la poesia dei tempi moderni, in cui l'individuo non è se non l'espressione e simbolo dell'eterno che chiude nel seno ». Un'interpretazione romantica, come si vede, della poesia moderna.

Nell'analisi dell'VIII canto, G. Toffanin affronta le questioni grandi e piccole che il canto presenta, fra le quali quella del primo verso appare minima al critico, e non si risolve se non ripesandola « con le altre e maggiori di dopo ». Il « seguitando » si può intendere in modo da accogliere, in parte, la notizia dataci dal Boccaccio, solo che si pensi che a un che di vagheggiato e di abbozzato si riferiscono i versi della *Vita Nova*: « E che dirà nell'inferno a malnati, / io vidi la speranza dei beati ». « Come sorprenderci dunque che un bel giorno Dante, trovatosi esule, e inopinatamente esule, ponesse questo suo abbozzo fra le cose più caramente dilette lasciate in patria, e desiderasse di tornarne in possesso, e, tornatone, per merito, si pensa, della pietà congiunta, al punto della, qual ch'ella fosse, ripresa, si compiacesse di porre una sigla nella quale non sarà poi difficile accordare due affermazioni solo in apparenza non accordabili: l'una che la *Divina Commedia* è tutta fusa nel blocco unico e senza bave dell'esilio, l'altra che in essa l'esilio comincia solo al canto VIII? ». È questo il modo col quale G. Toffanin investe e risolve annosi problemi: donde la vivacità, spesso polemica, dei suoi scritti e dei suoi interventi danteschi, in contrasto con la critica estetica. Contro di essa ripete la sua accusa di aver preso le mosse « da quanto è secondario » nel Tommaseo, « corifeo dei critici danteschi dell'Ottocento, geniale e pedante, sublime e meschino, per legittimarsi in un metodo », e di aver preso le mosse da quanto in lui è fondamentale e duraturo, per impugnare « la gloria della critica erudita ». A codesta critica, che qualifica giansenistica, Toffanin si oppone nell'interpretazione dell'episodio di Filippo Argenti, all'origine del quale non vede altro che umana passione. E non è il caso di abbandonarsi all'insofferenza teologica del Tommaseo e dei suoi seguaci: « Nell'animo di chi lo prova il furor di vendetta è sempre furor di giustizia e a garantirglielo per tale dagli abissi dell'eternità, in complicità angelicata, i primi ad affacciarsi sono sempre i suoi morti. E questo avvenne anche a Dante ». Con Filippo Argenti ogni oltraggio è anche giustizia. Non chiediamoci se ciò abbassi o innalzi Dante: ce lo avvicina e basta: « In questo Dante che riesce a tanto spontaneamente conciliare la forza della ragione e l'abbandono all'irrazionale, nulla ha che lo allontani da noi o che lo distingua nel tempo ». Filippo Argenti è un

violento mascherato da iracondo « nei limiti dell'incontinenza ». Cadono così le obiezioni da cui muovono gli avversari che Toffanin prende a combattere. C'è, quindi, una passione senza precedenti « nei canti arrivatigli da casa magari in abbozzo: e lo si vede paragonando questo canto VIII e il VI ». Che cosa è avvenuto nel cuore di Dante? « Quella pietà che al canto VI si raccoglie sul povero fiorentino dannato e da lui quasi inavvertitamente si irraggia sulla pur maltrattata città; al canto VIII diventa furore così universale che dietro al volto di Filippo Argenti quelli dei suoi concittadini fan ressa, e guai se Dante avesse a che fare con loro ». Poco o molto il materiale giuntogli da Firenze, dovette, secondo il critico, rappresentare per Dante un punto d'appoggio: e ci volle porre il suo *senhal*, alla provenzale. Quel « seguitando » risuonò alle orecchie dei primi letterati, a cominciare dal Boccaccio, che ricavò la sua interpretazione del passo medesimo: « grande era allora la docilità con cui si concedeva al testo l'autorità di fonte storica », a differenza del nostro tempo. Ma eccoci alla scena dell'opposizione e dei demoni a Virgilio. Toffanin riprende il filo di molte sue analisi e meditazioni sulla funzione dell'impero in Dante, cui è demandata la felicità terrena e, quindi, l'instaurazione della giustizia da cui dipende e su cui si fonda la terrena felicità. Nell'inferno, che ora comincia, si va solo avendo a disdegno Virgilio, il cantore dell'impero. Virgilio comincia ad essere pienamente se stesso in cospetto della città di Dite, se si riconosce, col Boccaccio, che cosa « sotto il velame di quei versi (Dante) intende, *sentendo per Virgilio questa seconda grazia cooperante* ». Perciò, d'ora in poi, Virgilio non opporrà più ai demoni un « vuolsi così colà dove si puote », ma combatterà da solo. Continuando su questa linea interpretativa e collegandola con le altre analisi e interpretazioni del poema che hanno il pregio dell'organicità, Toffanin, lo storico dell'Umanesimo, vede nel messo celeste Enea, fondandosi sul significato anagogico o esoterico o cabalistico che dagli stessi discepoli — come afferma Battista Mantovano — doveva essere serbato tra i segreti: « un siffatto modo anagogico di leggere Virgilio, non è un'eredità del Medioevo, che finisce con Dante: è una riscossa contro il secolo senza Roma, saturo del disdegno di Virgilio, che Dante consegna all'Umanesimo ». Con questa citazione ci congediamo dal critico appassionato che vuole inculcare nei suoi contemporanei la sua ritrovata verità: il che ci dà ragione della sua vivacità e della novità non sempre gradita di certe sue interpretazioni. E ci congediamo dalle altre letture che, in complesso, si dimostrano libere da legami di scuola e di metodo o di indirizzo: se, per un verso, viene a mancare l'organicità, che deve essere richiesta a un commento, per l'altro giova a mettere a fuoco Dante come maestro d'arte e anche di vita del nostro tempo: il che, se non erro, corrisponde all'auspicio formulato dal Foscolo, alla fine del suo saggio.

GIACINTO MARGIOTTA

GIORGIO PADOAN. — *Per una nuova edizione del 'Comento' di Giovanni Boccaccio.* — In *Studi Danteschi*, XXXV, 1958, pp. 129-249.

ID. — *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio: le "Esposizioni sopra il Dante".* — Padova, Cedam, 1959; pp. IV-115. — Università di Padova: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. XXXIV.

Il Padoan è uno degli ingegni più vivaci della generazione dei giovani o giovanissimi, e ha saputo dare alle sue ricerche, soprattutto dantesche, un indirizzo e un carattere personale. Abbiamo letto con piacere e con frutto i suoi saggi sulla cultura e la formazione di Dante e sui rapporti fra la tradizione medievale e l'impostazione di certi episodi della *Commedia*: *Il canto degli Epicurei* (in *Convivium*, 1959, pp. 12-39; e cfr. *ib.*, 1960, pp. 716-728); *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio* (in *Lettere Italiane*, XI, 1959, pp. 432-457); *Ulisse «fandi fictor» e le vie della sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante)* (in *Studi Danteschi*, XXXVII, 1960, pp. 21-61). E si veda anche: *Tradizione e fortuna del Commento all'«Eneide» di Bernardo Silvestre* (in *Italia medioevale e umanistica*, III, 1960, pp. 227-240), dove si promette uno studio sull'esegesi medievale dell'*Eneide* in rapporto alla *Divina Commedia*.

Parallelamente, il Padoan conduce un'indagine sul commento dantesco del Boccaccio, quale preparazione a un'edizione più soddisfacente di quelle di G. Milanesi (Firenze, Le Monnier, 1863) e di D. Guerri (Bari, Laterza, 1918).

L'articolo *Per una nuova edizione del 'Comento' di Giovanni Boccaccio* comincia col darci quella classificazione del materiale manoscritto che si cercherebbe invano nelle edizioni ora citate. I testimoni della tradizione sono i codici Magl. II, I, 51 (= F); Magl. II, IV, 58 (= F^1); Magl. VII, 805 (= F^2); Magl. VII, 1050 (= F^3); Ricc. 1053 (= FR). Eliminato come *descriptus* F^2, che è copia settecentesca di FR, i rimanenti si distribuiscono in due gruppi, il primo, α, formato da F e F^3; il secondo, β, costituito da FR (che comincia dal v. V, 137 della *Comm.*) e F^1.

Le prove dell'esistenza di β, cioè della dipendenza di FR e di F^1 da un unico antigrafo, sono sufficienti, sebbene meno perentorie e numerose di quelle dell'esistenza di α. Ma direi che il Padoan ha errato per eccesso di scrupolo quando, in base a due serie di piccoli errori che rispettivamente FR e F^1 hanno in comune con F, ha ammesso una contaminazione di β con quest'ultimo manoscritto.

Nessuno di tali errori è veramente significativo, nessuno servirebbe utilmente alla dimostrazione di una parentela. Tanto meno vi si può costruire su l'ipotesi di una contaminazione, essendo in linea generale assurdo ammettere che un collazionatore (il cui intervento è premessa necessaria della contaminazione) sia andato ad attingere ad una tradizione indipendente soltanto piccoli errori come

tormentato per *tormento* (II, 243, r. 6 dell'edizione Guerri) o *miracolo* per *miracoloso* (III, 25, r. 27).

I rapporti di FR con F, a parte i due casi citati, si riducono a quanto segue (fra parentesi la lezione di F^3 F^1):

II, 203, 15 ne dimostra che maniera *tengono* (*tengano, tenghino*);

III, 35, 26 è da vedere quello che favolosamente ne *scrivono* (*scrivano*);

III, 13, 32 *rientrare* (*reiterare*);

III, 52, 6 hannosi sì *fieramente* odio portato (*fervente*);

III, 157, 5 quelli cotali... aver perduto quello per che chiamati *debbano* essere « animali razionali » (*debbiamo*);

II, 279, 8 om. *un poco*;

III, 69, 14 om. *seduto già*.

Le prime due varianti sono del tutto indifferenti; la terza e la quarta sono errori facili (*reiterare* è parola rara); *debbano* per *debbiamo* è suggerito dalla terza persona che precede; la coincidenza nelle omissioni può essere casuale (a II, 231, 18, dove FR F leggono: *il quale a ciò stoltamente gli confortava*, ed F^3 F^1 *il quale allora stoltamente gli confortava*, si ha un salto, probabilmente incoraggiato dall'*a* iniziale di *a ciò, allora*, in tutti e quattro i mss.; la lezione esatta dovrebbe essere: *il quale allora a ciò*, ecc.).

Altrettanto insignificanti i contatti di F^1 con F (che essendo poi diversi da quelli di FR con F, non si sommano con essi per dimostrare una contaminazione con F o con un suo antenato dell'antigrafo di F^1 FR, β):

II, 152, 18 *corpo* (*coito*);

II, 156, 8 *furor* (*fervor*);

III, 41, 23 *discrizione* (*distinzione*);

II, 164, 30 se bene si *considerano* (*considereranno*);

II, 209, 34 *vizio* (*vizioso*);

III, 193, 18 perciò che mostra l'autore il *conosce* per peccatore (*conoscesse*);

II, 249, 32 *sforziamo* (*sforzavamo*);

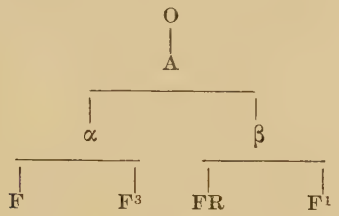
II, 264, 35 egli scrisse ciò che Ciaccio *disse* (*dice*).

Le prime tre varianti sono assai facili a prodursi, e lo stesso Padoan cita un altro caso della terza nel solo F. Il presente *considerano* deriva dalla medesima forma di futuro, che si è trasformata in altri testimoni in *considereranno*, cioè *considerranno*.

I tre casi successivi sono banali aplografie e *disse* per *dice* è irresistibilmente suggerito dallo *scrisse* che precede (del resto gli scambi fra l'una e l'altra forma, indipendentemente da ogni suggerimento del contesto, sono numerosi p. es. nelle copie e nelle edizioni del *Trecentonovelle*). Nessuna contaminazione, dunque.

Poiché è da escludere che alcuno dei quattro mss. superstiti dipenda da uno degli altri, possiamo ritenere esatto lo stemma che li raggruppa a due a due. Una serie abbastanza significativa di errori comuni a tutti, induce a credere che essi non risalgano indipendentemente all'originale, come ritenne il Vandelli, ma che sia esistito un archetipo, da identificarsi probabilmente con una delle copie

che vennero tratte dall'originale in occasione della lite giudiziaria sorta fra Mariano da Signa, erede di tutti i libri, e Jacopo, fratello di Giovanni e tutore dei propri figli, eredi universali.



acefalo:
da V, 137

La soluzione non era agevole per il carattere singolare del testo e per le condizioni in cui si presentava l'originale. Il Padoan mette in rilievo nel suo volume la provvisorietà e gli squilibri della stesura, l'esistenza di errori e di sviste che devono risalire all'autore medesimo, i rinvii a spiegazioni che non vengono date, l'imprecisione delle citazioni. Solo i fraintendimenti logici e grammaticali comuni devono attribuirsi all'archetipo.

Ma nel suo studio si nota un po' d'incertezza intorno a questo archetipo.

In un passo, ad es. (III, 38, 25), che F³ salta, FR, afferma il Padoan, ha una lezione confusa e che non si regge: « si tratta probabilmente », egli osserva, « di una aggiunta del Boccaccio, e il copista ha inserito malamente, badando più alla quantità che alla qualità ». Il passo suona in FR: « o a coloro li quali oltre ad ogni debito < .... > gli animi pongono, o a coloro li quali smisuratamente procuran d'avere a piacere delle cose terrene, e tanto in esse s'invescano, che cosa, che contro a questo piacer faccia, udir non possono ». Manca probabilmente in FR il complemento di *pongono*, che è difficile trarre dal seguente: *delle cose terrene*.

Ma F¹ e F, che mancano delle parole « oltre ad ogni debito... o a coloro li quali », hanno a questo punto commesso un *saut du même au même*. Su di esso, secondo le buone regole della critica testuale, non si può appoggiare l'ipotesi di una parentela o di una contaminazione fra F¹ ed F, meglio che sugli elementi raccolti dal Padoan. Ma è certo che la lezione di FR, salvo una probabile piccola lacuna, è quella esatta, e (per qualunque ragione F¹ e F interrompano la testimonianza dopo « procuran d'avere ») non può addursi nemmeno a prova dell'esistenza di aggiunte marginali.

Queste, tuttavia, esistevano, e furono con ogni verisimiglianza riprodotte tali e quali dall'archetipo: i testimoni, o i loro antigrafi, le utilizzarono variamente e nessuno le accolse tutte. Il più completo, da questo punto di vista, è FR, che conserva anche osservazioni e indicazioni di lavoro certo autentiche, delle quali il Guerri non capì l'importanza.

In complesso la tradizione rappresentata da F F³ tramanda un testo impoverito, che ciascuno dei due testimoni impoverisce ulte-

riormente per suo conto. Gli altri due testimoni, che hanno notevoli somiglianze esteriori, conservano un testo più completo e recano tracce, nello spostamento di alcuni passi, della fisonomia del capostipite, che doveva riprodurre la confusione dell'originale.

Nel volume il Padoan studia con cura e con risultati interessanti il *Comento* come raccolta di materiali, documentando i suoi rapporti con altre opere boccaccesche erudite, che vi sono messe a profitto, insieme coi commenti precedenti, non senza ritocchi e adattamenti, specialmente la *Genologia*, il *De claris mulieribus*, il *Compendio* del *Trattatello*. Anzi, in un'appendice apposita lo studioso rifà lo spoglio del Toynbee, controllando, completando, espungendo.

Dalla sua analisi riesce definitivamente eliminata l'ipotesi del Guerri, già combattuta dal Vandelli, che nel *Comento* fosse largamente intervenuto un rifacitore.

Un capitolo del volume è dedicato all'attività del Boccaccio come chiosatore, e si rilevano inoltre con finezza gl'interventi più spiegati della sua personalità nel *Comento*.

Il volume è nel suo insieme una buona indagine sul mondo culturale del Boccaccio e sulla genesi della sua ultima opera. Lo scrittore è seguito nel suo metodo di lavoro e si indicano i caratteri essenziali del testo.

Nel corso della ricerca vengono posti problemi più complessi: l'interruzione della lettura, al di là della sua causa accidentale e immediata; certi giudizi ambigui del Boccaccio su aspetti importantissimi del pensiero di Dante; la crisi generale della interpretazione dantesca a mezzo secolo di distanza dalla morte del Poeta.

FRANCA AGENO

Studi Goldoniani, a cura di VITTORE BRANCA e NICOLA MANGINI (Atti del Convegno internazionale di studi goldoniani — Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957) — Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, in-8°, voll. 2, pp. XXIV, 1002 complessive (Civiltà veneziana - Studi, 6).

Non si vuole sminuire l'importanza di questi *Studi goldoniani* affermando che la loro pubblicazione, a tre anni di distanza dal convegno di Venezia, non ci ha serbato grandi sorprese. E la ragione è che i contributi più validi di questa raccolta restano alcuni di quelli già noti per essere apparsi precedentemente, in redazione identica o

vicina all'attuale. Tuttavia, pur prescindendo da questi anticipi, di cui si è già data notizia (1), e trascurando inoltre quegli interventi legati a interpretazioni critiche ormai superate, rimane ancora in questi *Atti* una zona media di studi e comunicazioni utili ad arricchire, sotto vari aspetti, la conoscenza del commediografo veneziano.

Tra le relazioni generali, che occupano il primo volume, è da segnalare anzitutto quella del Dazzi, che raccoglie una vasta serie di attestazioni settecentesche (documentarie, politiche, memorialistiche, letterarie, giornalistiche) sugli ordini sociali della Repubblica veneta nell'età che vide la nascita e l'affermazione del teatro goldoniano. Il quadro che ne risulta, anche se non giustifica, ci pare, la schematica periodizzazione storica proposta dall'autore, offre comunque una larga coincidenza di motivi con la tematica goldoniana, e riconferma quindi utilmente la concreta apertura del commediografo ai fermenti sociali del proprio tempo. Caso mai andrà sottolineata, proprio nel confronto con queste varie testimonianze, la ben diversa originalità ricreativa a cui giunge il Goldoni.

Portavoce di una consuetudine attiva con la scena, Raul Radice ha illustrato, nella sua relazione, alcuni aspetti e tendenze della regìa goldoniana negli ultimi vent'anni. Rilevata la continuità della recitazione dialettale, che agisce ancor oggi sulla linea di una tradizione ininterrotta e perciò, in una certa misura, vincolante, l'autore osserva come il problema interpretativo si pone ben diversamente per chi affronti le commedie in lingua, mancando per esse ogni possibilità di riferimento a modelli autorevoli del passato. Questo può spiegare la maggiore libertà di sperimentazione esercitata dai vari registi sui testi in lingua: accanto infatti a interpretazioni d'un realismo estremo figurano altre realizzazioni condotte su moduli lievi e vanescenti da opera buffa. Tra questi estremi l'autore indica come modello, per equilibrio e maturità critica e drammatica, l'adattamento che Strehler ci ha dato della *Trilogia della villeggiatura*.

Il secondo volume comprende le numerose comunicazioni, distinte in due sezioni. Nella prima sono raggruppati gli studi sulla fortuna del teatro goldoniano all'estero. A queste ricerche, di cui era scarsa la bibliografia goldoniana, ha giovato soprattutto la partecipazione di molti studiosi stranieri, che hanno documentato, ciascuno nel proprio ambito territoriale, la varia diffusione dell'opera goldoniana fuori d'Italia. Il panorama che ne risulta è piuttosto vasto e ricco di dati, anche se non mancano le lacune e le omissioni; spesso poi l'indagine si solleva dal piano puramente compilativo per far luce sui modi di propagazione, sulle diverse accoglienze e reazioni locali, sulla genesi di certi tradimenti e falsificazioni.

L'ultima sezione è la più fitta ed eterogenea, per la molteplicità degli argomenti trattati, la mutevole ampiezza delle comunicazioni e il divario dei risultati critici raggiunti.

Un'interpretazione generale dell'opera goldoniana è prospettata da

---

(1) V. *La Rassegna goldoniana* pubblicata in questo « Giornale », **136**, 118-127.

G. Petronio (1), con un saggio che, nelle intenzioni stesse dell'autore, non intende essere un profilo esauriente e definitivo, ma costituisce solo l'avvio di un discorso che necessita di ulteriori chiarimenti e approfondimenti. Utili comunque risultano varie indicazioni sulle condizioni ambientali, lo sfondo culturale e la società in cui operò il Goldoni; e sostanzialmente centrate appaiono le definizioni di « illuminismo popolare » e di commedia « realistica » per indicare la posizione storica e la natura espressiva dell'opera goldoniana. Ma, vorremmo aggiungere, si tratta di formule, che richiedono il sostegno di una concreta, aperta e dinamica lettura testuale, perché il loro significato non rimanga generico e puramente apodittico.

Nel vivo dell'opera goldoniana ci introduce poi la breve comunicazione di G. Piovene, che indica nel « dialogo » la maniera d'essere e di realizzarsi dei personaggi goldoniani, legati in un rapporto necessario di reciproca complementarietà. Analoghi spunti si trovano nell'articolo di E. Caccia (2), il quale accentra la propria attenzione sul tema del « rustego », tracciandone le varie fasi di evoluzione, dalla prima incarnazione nel tipo del *cortesan,* al successivo moralismo di Pantalone, fino all'affiorare, nelle grandi commedie, di un « motivo del cuore » preottocentesco (una caratterizzazione, quest'ultima, che ci pare piuttosto forzata).

Abbastanza numerosi sono poi i contributi minori riguardanti aspetti particolari della lingua, dello stile o dell'esercizio creativo goldoniano. Sul problema delle « varianti » (che non andrà però sopravvalutato) ci informano C. Musumarra e, con maggior ricchezza di dati, G. Da Pozzo. D'altra parte N. Vianello documenta ampiamente quanto rispondessero a realtà le asserzioni goldoniane, nell'*Avvocato veneziano,* sulla lingua e sulla pratica oratoria del foro locale. Con misura e acutezza A. Jenni raccoglie dall'opera goldoniana una serie di esempi e di osservazioni che attestano, al di là del loro scopo per lo più strumentale, una certa sensibilità e consapevolezza filologica; mentre P. Nardi illustra in breve la tendenza del Goldoni, traduttore di se stesso, a rifare liberamente, raramente in meglio, la propria opera.

Ancora vorremmo indicare, pur nella brevità della segnalazione, l'utilità dei contributi di A. Della Corte e, soprattutto, di D. De' Paoli sulla librettistica goldoniana; l'attenzione dedicata da G. Pullini agli influssi del Goldoni sul teatro ottocentesco; le notazioni, nate da una concreta esperienza teatrale, di S. Morando e (nonostante qualche paradosso polemico) di A. Momo. E infine, un cenno particolare va a R. Longhi, riscopritore « ottativo » del pittore Andrea Pastò, detto Andreetta, un possibile scenografo per il Goldoni.

LUIGI POMA

---

(1) Il saggio era già apparso come introduzione alla raccolta di commedie goldoniane pubblicata presso Rizzoli (Milano, 1958, voll. 2).

(2) Il contenuto di questo articolo risulta sviluppato più ampiamente nel volume *Carattere e caratteri nella Commedia del Goldoni,* Venezia-Roma, 1959.

U. Foscolo. — *Tragedie e poesie minori*, a cura di Guido Bézzola. — Firenze, Le Monnier, 1961, pagine CXXXVII-468. (Vol. II della Edizione Nazionale).

L'edizione nazionale delle opere del Foscolo si è arricchita di un dodicesimo volume, comprendente le *Tragedie e poesie minori*, a cura di Guido Bézzola, non certo alle prime armi in questo campo di studi. L'edizione critica dei testi è preceduta da un'ampia introduzione, in cui sono studiate la genesi e le vicende editoriali delle singole opere, con una ricchezza d'informazioni e di ricerche che nulla lascia a desiderare.

Anzitutto le tragedie. Nessun particolare problema presentava il *Tieste*, in quanto di esso non ci restano manoscritti od elaborazioni, ma solo il testo curato e edito dall'autore nel 1797 a Venezia, nel *Teatro moderno applaudito*. Il Bézzola risale opportunamente a quell'edizione, eliminando dalla giovanile tragedia le « correzioni » introdottevi dall'Orlandini nell'edizione lemonnieriana, che aveva fatto poi testo alle successive.

Complesso invece il problema dell'*Aiace*, perché della tragedia, uscita a Napoli a cura del Lampredi un anno dopo la morte del Poeta, ci manca un'edizione curata dall'autore, come pure l'autografo (che, se risponde al vero quanto riferisce il Monti in una sua lettera, sarebbe stato inviato da Milano a Parigi all'epoca della sospensione delle recite; ma ogni ricerca di esso è rimasta infruttuosa). Necessità quindi di riportarsi alle copie manoscritte. Ricollegandosi ad un suo studio già apparso in questo *Giornale* (vol. **132**, p. 610 e sgg.), e integrandolo, il Bézzola esamina attentamente i sei apografi (più due frammenti) che ci restano della tragedia, dei quali il più notevole è quello della collezione Fenaroli alla Vaticana, perché, anche se privo del terz'atto, reca però numerose correzioni autografe che appaiono fatte direttamente su quell'apografo. Esso quindi riveste un'importanza preminente per la fissazione del testo, ma non un valore assoluto, perché un accurato raffronto con gli altri apografi recanti lezioni differenti, ma risalenti pur esse all'autore, porta il Bézzola a concludere che, come non si può parlare di un vero e proprio autografo originario dell'*Aiace*, così neppure d'una copia definitiva, dovendosi invece ammettere l'esistenza di più manoscritti con correzioni autografe non tutte uguali fra loro in tutti i punti. Una conferma viene offerta anche dall'esame della prima edizione napoletana (il Guarnieri, di cui faremo cenno più innanzi, informava il Carrer che « il Lampredi si valse di un manoscritto carpito all'autore »), e di un'altra uscita a Voghera l'anno dopo (1829), alla quale il B. ha rivolto per primo, non senza frutto, la sua attenzione. Anche queste due edizioni recano indubbi segni di derivazione da manoscritti diversi, e rappresentano perciò pur esse due diverse tradizioni. La conclusione è che non è possibile ricostruire un archetipo, perché non c'è mai stato un manoscritto definitivo licenziato e approvato dall'autore, bensì « una rosa di apografi da lui corretta in punti diversi, secondo quel procedimento che è detto di contaminazione trasversale e che costituisce un tipico caso di recensione aperta, in cui ogni variante va esaminata

e pesata di per sé, anche all'infuori della tradizione manoscritta ». Da questo vaglio scrupoloso di singoli codici e delle due surricordate edizioni, vaglio di cui è fedele testimonianza il diligente apparato critico offertoci dal Bézzola, il testo dell'*Aiace* esce liberato dalle modificazioni, « correzioni » ed errori dei precedenti editori, e può considerarsi quanto di meglio sia lecito attendersi dalla complessa situazione che presentano le copie manoscritte esistenti e le edizioni riflettenti altre copie perdute.

Una riserva crederei di poter avanzare sul criterio adottato dal Bézzola nell'interpunzione. È pacifico che quella del Foscolo non può essere ricondotta ad un tipo nostro senza alterarne il particolare carattere; ma penso che, riproducendo un suo testo, anche se autografo, si deva distinguere fra ciò che rientra nella prassi foscoliana e ciò che può solo esser frutto di dimenticanza, dovuto spesso alla fretta dello scrittore. Tali trascuranze di interpunzione mi sembra opportuno di eliminarle quando i segni sono così necessari alla comprensione da rendere inimmaginabile che l'autore non li avrebbe posti, tanto più in un testo destinato alla recitazione. Rispettare dunque l'interpunzione nei limiti del possibile; ma bando agli scrupoli quando si può esser certi che il Foscolo stesso avrebbe interpunto in modo da render chiaro il testo. Nel caso dell'*Aiace* poi, in cui conviene rifarsi ad apografi, gli scrupoli devono essere anche minori, giacché i copisti non erano sempre modelli di fedeltà e di correttezza, e lasciavano correre. (Osservo, per incidenza, che la omissione del segno d'interpunzione, sotto ogni aspetto ingiustificato, si ha più spesso alla fine del verso, per es. atto II, vv. 78, 85, 192, 233, 302, 343, 365; III, 204, 248; IV, 302, 351, 352; V, 121...). Concludendo, sembra che, senza spingerci sino all'Orlandini, che finiva per sostituire la propria alla punteggiatura del poeta, non si deva però trascurare d'introdurre nel testo quei segni che risultino necessari ad una retta comprensione. È anche da tener presente che per la *Ricciarda*, cioè un testo uscito dalla revisione dell'autore, il problema non si presenta, il che dovrebbe incoraggiare a vincere gli scrupoli d'un eccessivo rispetto agli apografi della precedente tragedia. Mi limiterò a recare solo qualche esempio, indicando in parentesi il segno che mi sembrerebbe necessario. Atto II, v. 17: *Dirlo dovrei* [,] *difenderlo non posso*; vv. 192-193: *Abbian tal prova omai, che, se ognun trema* [,] *in me la patria e la sua forza vive*; vv. 208-209: *Ma quando amino il giogo* [,] *Qual Dio, qual legge;* vv. 302-303: *Ma ch'io t'onori in te medesmo il senti* [,] *che sai quanto il valor pregia il valore*; atto III, vv. 247-249: *Tacito io penso se lasciarti io deggio* [,] *Te, di fraudi vestito e d'impudenza* [,] *Al vituperio* etc.; vv. 272-273: *S'anco tornasse vincitor, punito Il vo'* [,] *ch'egli più d'altri* etc.; atto IV, vv. 302-303: *Vien dunque* [,] *Poi che per mari* (...), *vieni* [,] *e la tua Fama, e la patria, e te sommergi*; vv. 351-52: *mi trafiggi* [;] *Più traditor parrai... Gli apro l'abisso* [,] *Lo vede, e freme.* Anche pel vocativo, non sempre il Foscolo lo separava dal contesto successivo con la virgola, ma quando è preceduto da essa, mi pare che questa richieda anche la successiva, e che solo per una dimenticanza abbia a mancare. Mi sia concessa ancora qualche lieve osservazione, frutto forse di pedanteria. Non credo che il Foscolo avrebbe mai scritto *ch'l regge* (I, v. 177),

né *empia* per *empia* (II, 315). Così in IV, 135 si dovrà leggere *olimpio Giove* e non *olimpo* (nei *Sepolcri*: *e ne gemea l'Olimpio*, che purtroppo in certi testi scolastici è diventato *Olimpo*!); e in II, 241: *olà s'accosti, Argive guardie, una di voi*, non par dubbio che per *olà* la maiuscola sia richiesta dalla pausa, e perché il discorso viene rivolto ad altri. Così non avrei conservata, anche se negli apografi, la minuscola in *greci* (IV, 222 e V, 177), quando si ha sempre *Greci* (per es. V, 210, 239, 272), persino quand'è aggettivo (IV, 334: *O Greci re*), ed è prassi foscoliana la maiuscola nell'indicare i popoli. E poiché stiamo parlando di ortografia, non sarebbe stata inopportuna, qui nella tragedia come altrove, l'abolizione del j almeno nell'interno delle parole (*aiuto* e non *ajuto*, ecc.): è bene che l'edizione, pure dando testi critici, adotti, ove non lo vietino altri motivi, la grafia moderna. Sono nèi, si badi, che nulla tolgono ai cospicui risultati raggiunti dal paziente e intelligente lavoro del Bézzola nel fissare, attraverso tante difficoltà, il testo della tragedia foscoliana.

Una situazione migliore presenta il testo della *Ricciarda*, perché di essa si ha l'edizione londinese curata dal Foscolo stesso nel 1820. Il Bézzola si è perciò riportato ad essa; ma nell'apparato critico ha dato conto del copioso materiale preparatorio della tragedia, conservato alla Vaticana ed alla Nazionale di Firenze; più particolarmente dell'apografo vaticano, frutto di lunghe rielaborazioni compiute dall'autore e dal copista, il Calbo; apografo dal quale derivano certamente i due della Nazionale ed un terzo conservato alla Civica di Bassano, che risulta sottoposto ai censori per il permesso di rappresentazione. Ma pubblicando la tragedia a distanza di parecchi anni (fu compiuta il 7 giugno del 1813 e andò in scena a Bologna il 17 settembre dello stesso anno), il Foscolo, con quella incontentabilità che sempre lo tormentava quando doveva dare alla luce un suo scritto, sottopose il testo ad una nuova minuta revisione, quale risulta dallo scrupoloso raffronto condotto dal curatore con la lezione dei quattro manoscritti sopra ricordati.

Più impegnativa si presentava al Bézzola la fatica nei riguardi di quelle che si considerano le «poesie minori», che vanno dai primi tentativi giovanili agli anni dell'esilio; impegnativa anche se egli si è trovato a lavorare in un terreno già parzialmente dissodato dal Chiarini, dal Mestica, dall'Antona-Traversi e dal Martinetti. Egli non disconosce certo il lavoro dei suoi predecessori, ma, anziché indulgere alla tentazione di accoglierne i risultati come definitivi, ha opportunamente preferito ripercorrerne da solo il cammino, ricostruire il processo critico dei singoli componimenti, risalendo agli autografi, agli apografi e, dove questi mancavano, alle stampe originarie, il tutto raffrontando e vagliando, e dotando le singole poesie di un completo apparato critico, che ne illumina i vari momenti compositivi, non trascurando neppure la luce che può derivare dalle vicende esteriori di esse. Si può dire non vi sia testo in cui inesattezze o incertezze dei precedenti editori non siano state eliminate, e raggiunte nuove precisazioni, sicché ciascun componimento ne risulta meglio chiarito nella sua genesi e più fedele e preciso nel testo. Vorremmo particolarmente notare i risultati raggiunti nel più approfondito esame dei *frammenti di sermoni*, come pure del sonetto *Vigile il cor*, nonché dei versi in-

glesi *To Callirhoe*, dei quali viene indagata la tormentata composizione di sulle lettere del traduttore-revisore, il Merrivale, conservate alla Labronica. Il Bézzola ritorna anche sull'autenticità o meno della *Novella sopra un caso avvenuto in Milano ad un festa da ballo*, concludendo per l'attribuzione foscoliana, senza escludere la collaborazione di Carlo Zanoli. Posso convalidare questa sua credenza con una testimonianza, per quanto indiretta, che segna pure l'origine prima di quell'attribuzione. C'è nella corrispondenza scambiata col Carrer dal medico lodigiano Giuseppe Guarnieri (un foscoliano che merita assai più del ricordo fugace fattone dal poeta veneziano nell'avvertenza premessa alla sua edizione, e del quale mi propongo di dire altrove), c'è una lettera (8 dicembre 1840) con cui accompagna al Carrer la *Novella*, informandolo d'averla avuta dal fedele amico, collaboratore, biografo del Monti, Giannantonio Maggi (1791-1865), il quale la collocava nel 1815, non nel 1813 come il Pecchio. Il Maggi però non la credeva opera del Foscolo, ed il Guarnieri assentiva, sospettando trattarsi invece di « un'altra spiritosità del Pecchio ». Che fosse scritta « da persona straniera a Milano e spregiatrice della nobiltà milanese », non c'era dubbio; e comprensibile perciò l'attribuzione al Foscolo fatta dai molti suoi emuli e invidiosi. « Ma quella facilità di verso — soggiungeva — quella specie d'*improvviso* non mi sembrano del Foscolo, che nello stile satirico è piuttosto aspro, ed al quale certamente i versi non sgorgano spontanei ». Si aggiunga che al principio del 1815 egli aveva ben altro a cui pensare. Concludeva col dire « che non si farebbe alcun torto al Foscolo attribuendogli questo lavoro, che sembra dettato con molta felicità d'invenzione, con padronanza di stile e con vero sapore satirico, ma che le norme critiche vietano per ritenerlo opera sua ». Sennonché ritornando sull'argomento in lettera posteriore di molto (marzo 1842), scriveva, sempre al Carrer: « Ella sentiva alcunché d'aura foscoliana nella satira per la festa da ballo: a me faceva difficoltà quella grande scorrevolezza di verso. Ecco una notizia *avuta da persona bene istruita*, e che concilia i dispareri. La satira fu scritta da Foscolo in unione al signor Zanoli, già pagatore generale della Marina ». Qui abbiamo la prima attribuzione Foscolo-Zanoli, fatta da « persona bene istruita » a tal punto da togliere ogni dubbio al Guarnieri; attribuzione passata nel Carrer (che però storpiò il nome in Zanioli) e da lui a quanti poi disputarono della cosa. Tra le carte del Carrer si conserva l'apografo della *Novella*, di mano del Guarnieri (1): è dunque un quinto apografo da unirsi ai quattro studiati dal Bézzola. Il testo, nel complesso, concorda con l'apografo labronico di mano del Bellavita, e credo derivino ambedue dalla stessa fonte (non si dimentichi che il Bellavita era figliastro del Guarnieri). Però il Carrer segnò in margine parecchie varianti, che mi sembra risalgano all'apografo dello Scalini, dal quale conviene ricordare che il Carrer ebbe informazioni e materiale foscoliano.

Dei sermoni, frammenti di sermoni, capitoli, epigrammi il Bézzola s'era già occupato con intelligenza e dottrina una decina

(1) Il titolo: *Novella in persona di Don Guido Castiglioni Cavaliere Gerosolimitano* fu dal Carrer cancellato e sostituito: *Sopra un caso avvenuto in Milano ad una festa da ballo.*

d'anni fa, dandone un'elegante edizione in esemplari numerati (1), ch'egli ora considera « filologicamente in molti punti superata » dalla presente. In questa inoltre figura quel *Capitolo a Pietro Rottigni* che, conservato in apografo a Roma fra le carte del Pellico nell'archivio della *Civiltà cattolica* e pubblicato nel Bollettino edito a cura del comitato di Roma per le onoranze al Saluzzese nel cinquantenario della morte (1903), non era stato più riprodotto, sfuggendo quasi completamente all'attenzione degli studiosi; sicché la presente edizione dà per la prima volta completo il *corpus* della minore produzione poetica foscoliana. Nella sua precedente edizione il Bézzola aveva accompagnato le poesie satiriche con preziose note illustrative delle numerose allusioni a persone e fatti, illustrazione a cui egli qui rinvia il lettore in una avvertenza a pie' di pagina. Credo non sarebbe stato inopportuno che quelle annotazioni, sia pure in forma più succinta, fossero state qui riprodotte, per una migliore comprensione di quei componimenti e la loro collocazione nell'ambiente foscoliano. Vien fatto di pensare quanto interesse pei lettori e quanta utilità per gli studiosi acquistino i volumi già usciti dell'edizione nazionale, e particolarmente l'*Epistolario*, dalle sobrie note chiarificatrici. Mi piace di conchiudere queste osservazioni o, meglio, desideri che sono venuto formulando, col dire che le mie riserve non intaccano menomamente il valore ed il merito del lavoro paziente, sagace, scrupoloso compiuto dal Bézzola in un campo quanto mai irto di difficoltà; lavoro che ci permette di accostarci con piena fiducia critica a questa minore produzione foscoliana, della quale, a conclusione delle sue ricerche, egli in succose pagine ha fissato l'importanza, oltre che di curiosità, anche storica e biografica.

GIOVANNI GAMBARIN

WALTER BINNI. — *Carducci e altri saggi.* — Torino, Einaudi, 1960, in-8°, pp. 204.

In questo volume sono opportunamente raccolti alcuni saggi del B., che, inserendosi negli altri suoi studi sulla letteratura del '700 e dell'800, attestano, insieme con la varietà d'interessi, la fedeltà a un metodo di sicura individuazione dei caratteri di un autore e dello svolgimento della sua personalità e quindi della sua poetica, e la consapevolezza che un fenomeno letterario non è mai se non per astrazione isolabile da altri fenomeni e fermenti dell'epoca in cui si è sviluppato (2).

---

(1) *Poesie satiriche di Ugo Foscolo.* Introduzione critica, testo e note a cura di Guido Bézzola. [Milano, Stamperia Capriolo e Massimino, 1951], pp. XL-63.

(2) Del proprio metodo critico il B. ha trattato nell'articolo *Poetica, critica e storia letteraria*, ne « La Rassegna della lett. ital. », genn.-aprile 1960, pp. 3-33.

Buona parte del volume è costituita da tre saggi sul Carducci, che, come quello del Getto (1), si distinsero fra gli altri comparsi in occasione del cinquantenario della morte, perché, al di sopra di ogni intento celebrativo, erano ispirati unicamente al desiderio di riscoprire la parte più vera e genuina della poesia carducciana. E un Carducci senza retorica potremmo definire con un felice titolo del Russo quello che risulta dalla lettura del B., una lettura per noi particolarmente stimolante, perché rappresenta un aperto ripensamento su simpatie ed antipatie giovanili, comuni anche alla nostra generazione. Quali ragioni possono aver fatto sì che un poeta, prima celebrato e mandato a memoria da ogni persona colta, abbia allontanato da sé i giovani, che in altri autori, sopra tutto stranieri, trovarono una poesia più vicina alla loro sensibilità e « motivarono la loro educazione antifascista e il loro stesso spirito nazionale e laico su tutt'altri esempi »? La verità è che — ben mostra il B. — la figura del Carducci si è a lungo tramandata in un ritratto, e potremmo anche dire in un autoritratto, oleografico, che lo esaltava come il poeta civile, maestro di virtù civiche e morali, e lo atteggiava « in una massiccia compattezza classica, in una corazza di sanità e di robustezza senza screpolature e senza incertezze », e lo irrigidiva nell'intransigenza della sua « virilità »: due aspetti parimenti discutibili, ché se da un lato più che esempio di classico equilibrio egli era natura inquieta (di una nuova inquietudine che s'introduce nella sua « fedeltà alla tradizione e a ideali ottocenteschi », come chiaramente si vede nelle lettere a Lidia) e malinconica (« funebre » è arrivato a definirlo il Russo), dall'altro non si possono nascondere certe componenti di quel suo sentimento nazionale, che, privo di un vero fondamento ideologico, lo portava sempre alle posizioni estremiste e alla concitazione retorica nazionalistica.

In una recensione al volume del Vinciguerra, *Carducci uomo politico,* il B. esamina i diversi atteggiamenti del poeta dalla giovinezza alla maturità, discute le tesi dell'Alatri e del Russo, che hanno cercato di ridurre quegli atteggiamenti ad una costante giacobino-repubblicana l'uno, monarchico-costituzionale l'altro, e, senza trascurare le osservazioni dello Chabod sulla crisi del « trapasso dalla romanità mistica del Mazzini alla romanità politica », tende a storicizzare più attentamente quell'involuzione politica, sottolineando col Vinciguerra l'importanza che per lui ebbe l'adesione alla Massoneria e l'incontro fra lo spiritualismo della setta e la sua « vaga religiosità »; dall'irrigidirsi del suo ideale della potenza italiana, cui corrisponde un progressivo scolorirsi dell'ideale della libertà, risulta illustrata la fedeltà al Crispi (2), l'intolleranza talvolta superiore a quella dello

(1) Ristampato in *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957; cfr. la recensione di G. Bárberi Squarotti in questo « Giornale », **136**, 158-62.

(2) Quella pertinace fedeltà ad uomini ed ideali del Risorgimento, il Fubini, nella sua recensione al libro del Vinciguerra, ha spiegato sottolineando la sensibilità romantica del Carducci: « per quanto contemporaneo e amico di non pochi uomini del Risorgimento il Carducci vive già in un'età postrisorgimentale e del Risorgimento rimane in lui il rimpianto, la nostalgia, la devozione verso alcuni dei suoi superstiti, Cairoli e Crispi,

stesso re Umberto, l'involuzione xenofoba ed antidemocratica. Ma il discutere apertamente e coraggiosamente questi limiti dell'uomo Carducci non porta alla negazione della validità della sua poesia, anzi ne facilita la comprensione, come se fosse stato rimosso il più grave ostacolo: il B., non accettando pienamente la tesi del Sapegno che all'involuzione politica fa corrispondere « dal punto di vista dell'arte, un impoverirsi e restringersi della materia sentimentale, del lievito umano e poetico; una carenza affettiva e un ristagno formale; un distacco sempre più grave dai temi della vita reale » (1), distingue fra l'una cosa e l'altra e nelle ultime *Barbare* e in *Rime e Ritmi* può indicare, al di là dell'innegabile retorica e macchinosità montiana, una vena genuina che, sbocciata all'insegna della malinconia, si definisce in un ripiegamento su se stesso e sul proprio passato, in un'intimità tutta nuova, esprimentesi talvolta nelle forme simboliche e allusive della lirica moderna.

Nel primo dei saggi qui raccolti, *Linea e momenti della poesia carducciana*, il B. coglie il tema centrale di questa poesia « nel radicale incontro e contrasto di un sentimento della vita nella sua pienezza e di un ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione della vita », che, in un'epoca di crisi fra spiritualismo romantico e positivismo, fa del Carducci il poeta del « contrasto della vita terrena », e seguendo l'arco completo della sua opera ne illustra il progressivo arricchirsi della personalità e l'affinarsi della tecnica attraverso esperienze sempre più complesse, che, secondo un principio caro al nostro critico, corrispondono allo svolgimento della sua poetica, fino alla decantazione dei motivi più genuini, da cui nasce la vera poesia: dalle prime visioni romantiche, alle quali ritornerà in età più avanzata, all'« esercizio eclettico » dello « scudiero dei classici », in cui fra « la prevalente preoccupazione polemico-programmatica », mentre acquista una maggior consapevolezza tecnica, affiorano motivi e immagini più sue; alla rimeria patriottica e politica del '59-60, quando, nell'inquietudine dei primi anni bolognesi, in cui più che mai si sforzò di aprirsi alla cultura europea e più violenta si fece sentire la sua ribellione « di tipo anarchico-giacobina », ritornò con nostalgia alla sua primissima poesia (e non saranno da trascurare i numerosi spunti critici che il B. accenna nell'attenta considerazione della cronologia delle poesie carducciane, così intricata per i continui ritorni e le frequenti rielaborazioni, anche a distanza di molti anni): un periodo che si conclude con « una necessità e difficoltà di scelta tra le varie vie iniziate ». Questi sparsi motivi trovano una

---

un senso d'italianità sempre vigile e ombroso », ma concludendo che altrove va cercata la sua poesia: « diremmo, se a taluno non paresse sacrilego, che il maggior monumento da lui eretto a quella età dell'Italia non sia nella sua opera poetica, bensì nell'antologia *Letture del Risorgimento*. Quanto più libero spaziava il suo sguardo di poeta quando si rivolgeva alla Rivoluzione francese e più ancora all'età dei Comuni! » (in questo « Giornale », **135**, 153-55).

(1) L'articolo del Sapegno si può ora leggere nel volume *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1961. Su questo problema del rapporto fra involuzione politica, ideologica, ecc., e poesia, il B. si è soffermato nell'art. teorico cit. (pp. 18 ss.).

prima unità nel '67 nella poetica dei *Giambi*, la quale, se da una parte portava il Carducci alla pura eloquenza poetica, dall'altra « importava anche una depurazione per la successiva poesia, liberata così da moti pratici che pur richiedevano una loro intera espressione » e già comprendeva in sé certe aperture paesistiche, che troveranno libero campo nel '70-71, quando la sua poesia ritornerà nell'intimo del suo cuore e svolgerà pienamente e consapevolmente il suo tema più vero, quel contrasto appunto di vita e morte (*Funere mersit acerbo*, *Notte d'inverno*, *Pianto antico*), che la memoria riconduce all'esperienza dell'infanzia (*Rimembranze di scuola*); e dalla nuova poetica del sentimento e della fantasia, alimentata anche dalla lettura e traduzione di Heine e dei romantici tedeschi, derivano le migliori *Rime nuove* degli anni '73-75, fino a *Faïda di Comune*, il grande « affresco storico-leggendario » in cui gusto letterario e amore per la poesia popolare si fondono con mirabile varietà di toni. Ma intanto con *Primavere elleniche* il Carducci è ritornato all'ideale neoclassico, di cui trovava allora nel Foscolo il più alto esempio, e che predominerà nel ciclo delle *Barbare*: un neoclassicismo più intenzionale che sentito nel quale « troppo spesso si avverte il peso di una cultura non profondamente assimilata, corrispondente a velleità culturali poco organizzate e a miti storiografici macchinosi e forzati », come il culto della romanità, che può portarlo fino al razzismo e all'estetismo, o il concetto della nemesi storica, così angusto rispetto alla « provvida sventura » manzoniana, immune da ogni ombra di odio o di vendetta, atto di fede nella partecipazione della divina Provvidenza alle umane vicende. Tuttavia, in questo esercizio il suo linguaggio poetico si arricchiva fino ad anticipare forme della poesia più moderna (si pensi ai risultati di *Alla stazione in una mattina d'autunno*) e veniva sviluppandosi la sua poetica della malinconia, che ispirerà le grandi poesie del '75-77 (*Ruit hora*, *Alla stazione ecc.*, *Mors*, *Dinanzi alle Terme di Caracalla*) finché con *Fuori alla Certosa di Bologna* si avvierà un nuovo « ciclo poetico tutto imperniato sul pensiero della morte », con gli alti risultati di *Ave*, *Nevicata*, *Sogno d'estate* (dove ritorna il tema della fanciullezza). Dopo la « visione più interiore, segreta, allusiva persino » di *San Martino* e di *Visione*, dopo un ritorno del contrasto vita-morte luce-ombra (*Canto di marzo*, *Comune rustico*, *Traversando la Maremma toscana*, *Ballata dolorosa*), nasce l'ultima stagione poetica del Carducci, nella raccolta *Rime e Ritmi*, nella quale il B. distingue le odi squillanti ispirate ad un'incerta poetica del « dovere », corrispondente alla sua involuzione politica e al suo identificarsi con la classe dirigente (la più alta poesia sarebbe quella che serve un dovere morale e civile), e quindi alla sua posizione di poeta ufficiale dell'Italia umbertina, dalle vere poesie, nate da un canto di nostalgia della vita (e il Fubini, d'altro lato, ha riconosciuto nell'*Elegia del Monte Spluga* l'ultima grande poesia del Carducci, ispirata dalla nostalgia non solo della vita ma anche della poesia), in funzione di una ormai compiuta poetica della malinconia (« Esce la poesia, — o piccola Maria, — quando malinconia — batte del cor la porta »): *Ad Annie*, *In una villa*, *Mezzogiorno alpino*, *Ostessa di Gaby*, *Presso una Certosa*.

Una riconferma di questa interpretazione generale dell'opera carducciana il B. offre attraverso l'esame di tre «campioni» di quella poesia, che egli ha quasi tratto dall'ombra, dove li aveva lasciati la critica; sono tre brevi poesie, scelte non a caso, sia perché già nella loro brevità è una ragione del loro pregio («la brevità è propizia in generale al Carducci»), sia perché meglio di altre permettono al critico di additare concretamente gli aspetti più originali del poeta, accennati nel saggio precedente, e sottolineare quel carattere moderno, che avvicina singolarmente il Carducci alle correnti della lirica più recente; e questi risultati il B. raggiunge attraverso un'analisi esemplare, condotta con estremo rigore, quasi a voler provare e riprovare le proprie intuizioni, senza trascurare né i riferimenti alle altre opere dell'autore, né le fonti straniere, né l'analisi dello stile del metro delle varianti. Queste tre poesie appartengono all'ultima stagione carducciana: *Nevicata* (1881) concentra in sé i temi funerei di poesie precedenti e sopra tutto di letture e traduzioni di Hölderlin, con estrema sobrietà e densità di espressione, risultato di una lenta elaborazione tutta tesa ad intensificare il motivo centrale; *Ballata dolorosa* (1886) invece fu scritta di getto, e, collocata nelle *Rime nuove* dopo una serie di componimenti cimiteriali di ispirazione heiniana, da quelli si distacca sensibilmente poiché il tema carducciano del contrasto vita-morte è tutto nell'immagine-simbolo della pallida faccia e del velo nero, che compare di slancio all'inizio e dà un tono d'immediatezza a tutta la poesia; *Visione* (1883) appartiene all'interessante ciclo di poesie autobiografiche ed in essa il tema del ricordo dell'infanzia assume una particolare suggestione, quasi alleggerito dalla forma del sogno, perfettamente espresso dall'incontro fra le forme allusive moderne e i moduli tradizionali, che a quelle si piegano, acquistandone un più autentico valore (e si vedano le considerazioni del B. sulla metrica).

Completano questa raccolta altri quattro saggi più noti su Parini, Alfieri, Foscolo, De Sanctis, che, pur partendo da diversi angoli visuali, hanno in comune un'accentuazione della tendenza del B. a storicizzare costantemente l'opera dei vari autori, per seguire passo passo la dinamica della sua formazione e l'arricchimento della tematica, interpretando sul piano critico le indicazioni derivanti dall'indagine filologica o biografica o propriamente storica. Nel saggio su *Parini e l'illuminismo* il B., sintetizzando tesi e risultati di suoi studi precedenti, esamina brevemente attraverso quali fasi l'illuminismo del poeta lombardo dalla violenta polemica del *Dialogo sulla nobiltà* abbia raggiunto il superiore senso d'equilibrio del *Giorno*, in relazione col passaggio dalla poetica dell'*utile dulci* alla poetica del *buono e bello*, che accoglie e sublima gli influssi neoclassici winckelmanniani. Anche la *Mirra* è interpretata dal B. nel quadro dello svolgimento dell'arte tragica e dell'esperienza umana dell'Alfieri, che in questa tragedia raggiungono la più alta potenza, dopo l'intermezzo delle liriche e della composizione dell'*Agide* e della *Sofonisba*: tutto un nuovo ricco mondo di motivi e sentimenti trova la sua unità in questa tragedia, che è la più profonda espressione del pessimismo alfieriano (non l'orrore ma il «tema della miseria e nobiltà della

natura umana egli lesse nell'episodio ovidiano»), «la traduzione di un estremo approfondimento del motivo tragico alfieriano portato alla sua espressione più dolorosa e desolata, più assoluta e profonda». Nel saggio su *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, il B., tracciando con simpatia un ritratto del poeta in quegli anni e illustrando la sua produzione artistica, più che mai connessa con quell'eccezionale pausa di serenità e con l'ambiente di classica bellezza che lo circondava, accoglie le preziose indicazioni sulla composizione delle *Grazie* fornite dalle ricerche del Pagliai e ci offre la storia delle prime vicende del poemetto, concepito all'arrivo a Firenze come opera di evasione e contemplazione del mondo classico, e divenuto poi, dopo la nascita della *Ricciarda* e la raffinata traduzione sterniana e la costante meditazione sul testo d'Omero, una vera trasfigurazione di vicende e passioni recenti, sì che, al di là di ogni tendenza estetizzante, si compongono in esso le risonanze della vita presente.

Conclude il volume la bella introduzione all'edizione laterziana del saggio su Leopardi del De Sanctis.

GENNARO BARBARISI

CAMILLO BOITO. — «*Senso*» *e altre storielle vane*, a cura di Piero Nardi (Collez. in 24° diretta da Emilio Cecchi e Vittore Branca). — Firenze, Le Monnier edit., 1961, pp. 368, con un ritratto.

Il libretto si compone di quattro novelle: «Baciale 'l piede e la man bella e bianca»; «Un corpo»; «Senso»; «Il maestro di setticlavio». Esse sono scelte dai volumi *Storielle vane* (1876) e *Nuove storielle vane* ('83); la prima di quelle riportate ha in calce la data «marzo 1867», cioè fu scritta a trentun anni. Sia benvenuta questa ristampa che varrà certamente a dar nuova consistenza alla fama letteraria di Camillo B. architetto; a rinverdirla, insomma, perché il Nardi nella sua informata prefazione ricorda le diverse ediz. che le sue novelle ebbero lui vivo. Esse ci dan la misura del suo ingegno artistico, che oggi ci pare si manifestasse in modo più eletto e genuino in codeste cose, che all'autore (così come al fratello Arrigo) dovevan parere operette di svago. A noi piaccion di più delle costruzioni eclettiche e neorinascimentali di palazzi moderni che sul finir del secolo scorso gli diedero rinomanza e autorità.

Camillo B. merita considerazione come scrittore: la prefazione del Nardi non poteva esser più che un semplice *introibo*, anche se elegante. Quel che dicon il Pancrazi, il Russo, il Ferrata, il Bassani (che ristampò negli anni dell'ultima guerra alcune novelle) o il Colombo

(che in una scelta di prose della scapigliatura non tralasciò il nostro) non può che esser una prima presa di posizione, un attestato di stima. Occorrerebbe un maggior lavoro, e lo Spinazzola che fece una raccolta di racconti della scapigliatura milanese, potrebbe adeguatamente sviluppar l'argomento (1).

Ora dirò il mio semplice giudizio sulle novelle qui raccolte. La finezza elegante della prima non è indegna d'assumer un tal titolo petrarchesco; c'è un tocco pittorico lieve, giovanile, e della grazia. L'oggettività con cui è analizzata, nella seconda, la vita garrula e la subita morte d'una giovane donna viennese è solo apparentemente veristica, e legata al gusto del documento umano; ha ragione il Croce a dir che il B. ritrasse le figure femminili « con tocchi amorosi e gentili » (qui la spietatezza è proprio nel tragico quotidiano della vita, nella fatale angoscia della morte che incombe come nube sulla fanciulla, nel suo presentimento, e poi appare in pieno nell'ambiente positivistico dell'obitorio, nell'ospedale del medico Gultz). Nella terza, la massima prova narrativa, forse, dell'autore, (figura scritta in persona prima come diario segreto di una signora) il mettere in luce attraverso la confessione della protagonista trentanovenne, la sua vita amorosa e i suoi trascorsi tragici, e la rapace sua voglia di godere ancora, ad ogni costo, costituisce non un espediente, ma il carattere fondamentale del racconto, che non è niente affatto conchiuso in una rievocazione sensuale del passato, ma in una nitida, ferma analisi, in uno spietato esame di coscienza dell'intera vita. Gli atti della donna furon tutti pervasi da una ostinata e crudele affermazione di egotismo, di volontà di dominio, di orgoglio spavaldo e feroce, costi pur ciò la delazione di lei, che farà punire con la fucilazione nel '66, al tempo della guerra nel Veneto (la scena è a Verona) l'ufficiale austriaco amante suo, che la tradiva per leggerezza, da vile futile bell'uomo; essa con tal vendetta vuole sia saziato il proprio amor di sé, anzi l'esser suo offeso e spregiato, denigrato.

---

(1) *Racconti della Scapigliatura milanese*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Edizioni per il Club del libro, 1959, pp. 512 in-8°. Contiene una introduzione dal titolo: *Gli scapigliati tra Manzoni e Verga* (pp. 1-28) lucida nei giudizi e ben informata; ed una scelta di racconti dei seguenti autori: G. Rovani, E. Praga, I. U. Tarchetti, A. Ghislanzoni, C. Arrighi, A. Bazzero, L. Gualdo, C. Boito, A. Boito, C. Dossi; ciascuna scelta, (anche con brani da romanzi) è preceduta da una notizia biobibliografica. Il libro è utile, poiché la raccolta è fatta con gusto e con l'intento di rappresentare insieme, in iscorcio, il « significato » di ciascun autore. Le novelle di C. Boito ivi pubblicate sono: *Macchia grigia* (analisi di una allucinazione, molto nitida nello stile), *Meno di un giorno* (un incontro di due amanti che fa sentire con grande finezza l'unità e la diversità delle persone, e l'impossibile loro compresione), e *Il demonio muto* (più ampia, ma meno fusa storia di una vita che appar dominata da un incubo: si sente che la novella pende verso un tono romantico un po' enfatico e sfatto, pur avendo belle pagine. Essa compare anche nei *Racconti lombardi dell'ultimo '800* a cura di Giansiro Ferrata (Milano, 1949). Ben sessanta pagine son dedicate a C. Boito. C'è da ricordare che *Meno di un giorno* già appariva nei *Racconti e novelle dell'ottocento* del Pancrazi (Firenze, 1939), e *Macchia grigia* nei *Racconti della scapigliatura* scelti da Ezio Colombo e Carlo Linati (Milano, 1942). Di molto interesse storico inoltre nella raccolta dello Spinazzola l'articolo di Roberto Sacchetti: *La vita letteraria a Milano nel 1880*, acuta testimonianza del romanziere e giornalista.

Il « senso » sta in questa novella come mezzo di affermazione e di trionfo della volontà della donna, dura e frenetica, chiusa in una superbia luciferina. Onde nello stile si coglie una lucidità allucinata, data dallo sviluppo rapinoso dei fatti, che risorgono nel giudizio della protagonista come in uno specchio fisso, da cui non può distogliersi; e allora guarda, e riguarda, e narra, inflessibile contro l'amante, contro tutti, e altrettanto cieca verso di se stessa. Ma in ciò è la sua dannazione: ché si mette alla gogna da sola; e rivela, sia pur in un segreto manoscritto, il suo animo di adultera impenitente, e confessa di aver ricevuto persino uno sputo sdegnoso in volto da un militare, avendo essa assistito alla scena in cui l'amante fu passato per le armi, a suggello dello schifo che desta. E qui il massimo impudore tragico cui ella giunge; il ricordo che dovrebbe servir ad affermare a se stessa la sua febbre egotistica, il suo disprezzo d'ogni altro uomo, mostra la solitudine in cui infuria, la sua disperazione, ricinta com'è dal peccato dentro una camicia di Nesso.

L'ultima novella indulge in varie pagine al bozzettismo manierato del secondo ottocento nel ritrarre l'ambiente piccolo-borghese e il mondo veneziano di vecchi poveri maestri di musica e attori e figuranti di melodramma; ma sorgono tra queste pagine le scene impressionistiche della festa notturna del Redentore, col temporale incombente (narrano l'amore di una giovanetta per un tenore da nulla e grossolano), che sono superbe di forza luministica, di sobrietà musicale ed espressiva: pagine che da sole impongono il ricordo dell'autore.

GIORGIO DE BLASI

GIOSUE CARDUCCI. — *Lettere*. Volume XXI, 1901-1907. Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci. — Bologna, Zanichelli, 1960, in-8°, pp. 312.

Dopo il volume XX, testimonianza singolarmente suggestiva di tre anni che ben possono dirsi l'ultima stagione del Carducci (cfr. la rec. di F. Antonicelli in questo « Giornale », **135**, pp. 658-72, e l'art. mio rist. in *Romanticismo italiano*, Bari, 1960, pp. 249-60), il XXI che comprende le lettere dal 1901 alla morte, non può non sembrare tanto più monotono, e quindi tale da offrire, diversamente dall'altro, non molti spunti a un discorso biografico o critico. Non dimentichiamo che tutte queste lettere sono state scritte a fatica o dettate: « Questa maledizione del dover dettare o non potere scrivere se non lentamente col lapis mi dispera e toglie energia ed efficacia alle mie lettere, nelle quali io ero consueto versarmi intiero e franco, perciò sono raro epistolografo » (lett. a G. Chiarini, 24 dic. 1901); e con questa « maledizione », sulla quale il poeta torna con insistenza non so quante volte — « Poche parole, le quali dimostrino la mia buona intenzione e insieme la perfida ostinazione della natura a impedirmi

quel che sarebbe il mio conforto, lo scrivere» (lett. a Dafne Gargiolli, 12 genn. 1903), — va tenuto presente lo stato d'animo costante, si può dire, anche se talora represso o dissimulato, di questo Carducci che sente la propria vita ormai compiuta, quasi sopravissuto a sé medesimo. «Che vuoi?, rispondeva il 19 agosto 1901 all'amico dottor Billi, che lo aveva invitato allo scoprimento del monumento a Giotto nel Mugello, oramai mi sono distaccato dagli uomini e votato alla solitudine e all'oblio. Il monumento a Giotto lo pensai e lo favorii quando ero vivo: ora Giotto lo vedrò nel mondo di là. Dunque non vengo».

Eppure per questa stessa condizione, per lo stesso impaccio del doversi servire dell'aiuto altrui o dello sforzo di scrivere con la propria mano, più decise, perentorie suonano le sue affermazioni e tanto più significative ci appaiono le lettere di qualche maggiore ampiezza delle altre, di necessità brevi. È, pur così vulnerato, il Carducci di sempre: nella sua volontà di lavoro: «Lavoro ancora per non pensare alla vita» (lett. 19 ag. 1901), nei suoi odî, nei suoi amori, nella malinconia ora più che mai per l'innanzi chiusa e cupa. Ma anche in questa tristezza, nessuna concessione a lamenti o abbandoni accidiosi: anzi in queste lettere più ancora che nelle precedenti degli anni più fervidi di opere e di passioni, il Carducci ci appare fermo e saldo nella sua semplice forza, non fiaccata dal male; forse per quel distacco dalla vita, che senza ottundere la sua sensibilità o fargli ripudiare i suoi convincimenti, gli ha portato una pacatezza nuova, una sorta di dolente serenità. Per questo il presente volume, offrendoci tutte le lettere accessibili di questi anni, quelle già raccolte e le molte disperse e altre ancora inedite, se non ha la varietà di temi e gli spunti d'interesse del precedente (che ci presentava il Carducci nell'ultimo febbrile ardore di lavoro, nell'ultima accensione di poesia, nella lotta contro il male presentito e poi vittorioso, nello sconforto e nelle brevi illusioni), viene pur esso a compiere l'immagine del poeta, e a lettura finita sentiamo di avere dinanzi a noi un capitolo della sua biografia, che ci illumina anche sugli anni passati.

Abbiamo qui il Carducci tornato al suo magistero e che pur fra interruzioni forzate persevera nell'insegnamento fin che nel '904 è costretto a chiedere il collocamento a riposo (ma già nel 1901 a Ernesto Nathan, che gli chiedeva una relazione «per giustificare l'introduzione dei *Doveri dell'uomo* nelle scuole», scriveva: «Non voglio, non debbo fare un lavoro purchessia, e farlo come ho in mente non posso. Ho dovuto interrompere il corso delle lezioni perché sconsigliato dalla fatica del pensiero»); il Carducci che discute con Severino Ferrari, chiamato per sua volontà alla cattedra bolognese di stilistica, su temi di esame (il tema proposto e approvato per la sessione estiva 1902 fu: «In quali generi e per quali doti appariscono specialmente insigni gli scrittori italiani di prosa del secolo XIV»); nell'anno seguente, respinta la proposta di un tema sull'Alfieri — e degno di nota è questo giudizio critico-scolastico sull'argomento: «Per Alfieri non mi paiono ancora preparati né maturi, ed è tema difficile a chi intende ragione» — il tema che gli pareva più facile fu da lui stesso formulato: «Della prosa volgare al tempo di Dante Alighieri (1260-1320) e specialmente della *Vita nuova* e del *Convito*. Caratteri, modi, e precedenti diversi delle due opere nel *latinismo*

e nel dettato volgare. Conseguenze e generi di prosa che ne derivano »; gli ultimi corsi, ancora il Parini e ancora Dante, e i saggi *Dello svolgimento dell'Ode in Italia* e sulla canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute;* e questo, il vecchio maestro voleva fosse riveduto da Michele Barbi, di cui con deferente modestia chiedeva l'aiuto: « Ti faccio spedire le prove di stampa dell'edizione " Tre donne... " perché tu corregga, aggiunga, elimini, suggerisca », « Trattieni pure le bozze quanto puoi stimare conveniente a una buona revisione »; e gli ultimi studi sulle odi pariniane, per le quali rivolgeva fra gli altri questo quesito a Filippo Salveraglio (16 nov. 1903) a proposito di un passo del commento dello Scherillo (Milano, Hoepli, 1900), in cui aveva letto di un giudizio sul Parini di « un tal conte Pietro Secchi »: « Chi è il conte Pietro Secchi? Quella lettera è pubblicata e che cos'è? Giacché lo Scherillo in cosa così importante lascia inappagata la mia curiosità, ricorro a te » (1).

Lavori nuovi non si sentiva di intraprendere e tanto meno di assumere presidenze o direzioni a titolo di onore, e rifiutava perciò la direzione offertagli dell'Edizione Nazionale delle opere del Mazzini, scrivendone così al Nathan: « Determinare i criteri su cui deve procedere l'edizione; vegliare sull'andamento: e vi par poco? Io non posso durare al pensiero più di due ore, non posso parlare, non posso scrivere. E la direzione di una edizione delle opere di Mazzini è cosa difficile, complicata, faticosa; se non altro per il pensiero. Io non sono uomo di decoramentazione, da far figura e non lavoro... Lasciatemi riposare o brontolar fra me: *oblitusque meorum, obliviscendus et illis* » (22 marzo 1904). Aveva però due anni prima dato istruzioni sommarie per la ristampa delle opere alfieriane (una ristampa, non una nuova edizione, ed egli si limitò a indicare le migliori edizioni precedenti); e dato ragionevoli consigli al Chiarini per il volume leopardiano degli *Scritti vari e inediti dalle carte napoletane.* Ma altro lavoro gli sarebbe stato caro e sentiva il rimpianto di non essere ormai in grado di compierlo. Ne scriveva al Chiarini in una delle lettere inviate all'amico con ragguagli sulla propria vita e la propria attività per le sue *Memorie della vita di G. C.*: « Tu m'inviti a dire quel che ho più desiderato, quello su cui ho più lavorato e quello che speravo dover essere l'ultimo lavoro da compiere nella mia vecchiaia... Speravo di finire la mia carriera poetica come Uhland, dando un'edizione critica delle Canzoni a ballo semi-popolari del Trecento e Quattrocento, e ne ho invero preparato una gran massa. Ho quasi finito i Sirventesi italiani, curiosissima e rara raccolta... Se io, invece di attendere alla stampa delle opere mie, avessi

---

(1) Non lo soddisfecero nemmeno le notizie avute dal Salveraglio se nell'ultima pagina dello studio sulla *Caduta* scrisse: « Il conte Pietro Secchi Comneno, consigliere aulico in riposo, di cui nessuno oggi sa dirmi chi fosse » (*Opere*, vol. XIV, *Il Parini maggiore*, p. 388; cito dalla vecchia edizione anziché dall'Ed. Naz.); ma prosegue dando notizie su quel vecchio redattore del *Caffè* ed estensore delle Costituzioni della *Società patriottica*, notizie sufficienti a dar un'idea di quel nobile, già amico di Pietro Verri e poi staccatosi da lui che severamente lo giudicò, e al pari di Gian Rinaldo Carli fieramente avverso negli ultimi anni al Parini, uno « fra i nostri giacobini più arrabbiati ».

energia ed attività per lavorare sulla poesia semi-popolare dei primi tre secoli (Sirventesi, Ballate, Madrigali, Canti carnascialeschi, ecc.) e vi potessi lavorare con i criteri della filologia critica e non coi metodi pedanteschi di oggi i miei voti sarebbero compiuti » (25 apr. 1902). Era in questo disegno, destinato a non attuarsi, il ritorno alla sua giovinezza poetica ed erudita, classica e romantica, né può sfuggire quel che significhino anche per l'opera sua di un giorno quelle parole di rimpianto: « Speravo finir la mia carriera poetica come Uhland... ».

Nel presente più che i poeti egli sentiva compagni di lavoro gli studiosi, i ricercatori delle tradizioni patrie. Di qui il calore, non consueto in queste lettere, delle parole indirizzate a Ernesto Masi per il libro *Asti e gli Alfieri*: « Vi ringrazio d'avermi procurato un piacere vero e grande, d'avermi dato una nozione di una parte importante della storia italiana con quel vostro poderoso libro. Può darsi che ne abbiate scritti de' più belli, cioè più piacevoli, ma nessuno più serio e dignitoso. Fra tante pubblicazioni effimere e chiacchierate egli sta solo e da sé » (2 febbr. 1903); e di quelle che sullo stesso libro e in tono più sostenuto scriveva alla marchesa Alfieri di Sostegno: « Forte e bronzea gente quei suoi avi, o Signora, come i versi del loro poeta; o che difendessero, repubblicani, la libertà del loro comune, o che propugnassero e promovessero, gentiluomini, l'onore del loro re. Ben di loro nacque e sta tra loro Vittorio Alfieri ». Di qui l'interesse per un'altra pagina di storia italiana, rivelatagli dagli studi del Croce: « Importante mi pare il Suo libro della relazione dei Napoletani col primo Risorgimento italiano » (ossia il saggio *Relazioni dei patrioti napoletani col Direttorio e col Consolato e la prima idea della unità italiana*, estratto dall'*Archivio storico napoletano*, 1903, rist. poi nel vol. *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, 1911), e la simpatia per lo studioso che nella stessa lettera ringraziava per l'*Estetica* con le note parole: « L'altro libro di Estetica mi è una rivelazione e una guida » — né ci scandalizzeremo apprendendo che del volume crociano sono state tagliate soltanto le prime 200 pagine: come si potrebbe pensare che il Carducci, e il Carducci di quegli anni, affrontasse una lettura sistematica dell'*Estetica* crociana addentrandosi nella parte storica, non facile certo e lontana dalla sfera dei suoi interessi? Non per questo le parole di lode ci sembreranno generiche ed evasive, come tante che ci son strappate dai molti autori di libri e opuscoli inviati in omaggio, bensì scaturite da una convinzione sincera della profonda serietà dello studioso, che aveva ammirato per le ricerche storiche e forse nella stessa vivace polemica desanctisiana. « Ammiro poi, seguita la lettera, la prontezza del Suo ingegno anche nelle avvisaglie minori sparse nei giornali. Ella ha molto e vivace ingegno ed una profonda e viva erudizione. Coraggio e avanti ». E le parole ultime « Con affetto » sembrano una risposta alla dedica dell'*Estetica*: « A Giosuè Carducci con inalterabile affetto. B. Croce, 25 aprile 1902 ». La medesima simpatia si avverte nel biglietto dell'anno seguente di ringraziamento per il lavoro di bibliografia vichiana, « nel quale, scrive, Ella certamente getta le fondamenta di una nuova opera », e per il primo studio del Croce su di lui, pubblicato nel primo numero della *Critica* (« Che dirLe poi della Sua

graziosità nella critica? Ho voluto farLe quest'accenno per dimostrarLe che io non sono sconoscente »), come nella chiusa: « La prego di seguitare a volermi bene ».

Altro tono hanno le lettere al D'Annunzio, anche là dove si esprime ammirazione, e mentre sembrano adeguarsi allo stile dannunziano ci lasciano avvertire un distacco, che non era tra il vecchio poeta e il filosofo napoletano. Tale la lettera per la *Francesca da Rimini*: « Queste faticose note, pur vergate di mio pugno, vengono, o Gabriele D'Annunzio, a ringraziarti del caro dono e del piacere grande che mi ha fatto la tua italiana e nuova *Francesca* da te pensata e scritta con intelligenza del tempo e dell'arte »; ma proprio il *Saluto al maestro* lo induce a dar voce col ringraziamento a un senso di disagio per quel che di lui il D'Annunzio ha detto, per le immagini tutte di quei versi, per « la luce troppo siderale che *lo* abbaglia ». « Grazie per le acque alpestri che spumeggiano presso la casa umile... La rimembranza di questi luoghi con sì strana vitalità evocati nel tuo verso mi ha toccato il cuore. Ma poi l'abbondanza del cuor tuo, il fervore dell'ingegno e l'impeto precipite della poesia, ti ha trascinato oltre il limite del vero. Non sono quello io a cui si debbono sì magnifici preconi. Io fin dal principio mi proposi di dire espresso quello che mi stava dentro senza guardar in faccia alla gente. E lo feci. Ciò fu tutto. I modi gli effetti i premii del gesto sono da te veduti in una luce troppo siderale, che mi abbaglia. E invano ricerco il rozzo fanciullo, il tristo giovine, il laborioso uomo nell'eroe del tuo gesto. È un bel disegno della tua fantasia. Ecco » (11 maggio 1903). È qui uno dei rari momenti di abbandono in questo libro delle sue lettere ultime, come se il vecchio maestro non avesse potuto trattenersi dall'allontanar da sé quell'elogio, troppo enfatico e falso, quella poesia troppo disforme dalla sua propria, anche là dove ne riprendeva immagini e movenze, troppo disforme da quel che era per lui la verità (1). Vi è, diremmo, già implicito quel moto di impazienza e di avversione, che si manifesterà tre anni dopo in una lettera alla contessa Pasolini: « Se avessi lo stile prezioso o quanto vi rifiorirei (nella « dolce dimora » della contessa a Faenza), ma l'affettuoso è stile molto più nobile del prezioso e con

---

(1) È sfuggito a E. Giachery (*Le ultime lettere carducciane* in *Rassegna lucchese*, 1960, n. 26, pp. 7-8 dell'estr.) il senso e il tono della lettera carducciana (« Un inno (il *Saluto al Maestro*) ...che al Carducci dovette forse parlare per l'intensa rievocazione dell'aspro paesaggio versiliese. E quel sapore carducciano, se pure esteriore, dell'epiteto evocativo dové piacergli come un omaggio » e più innanzi « A paragone di queste schiette parole davvero paiono meschine e ingenerose le parole di Gabriele nella pagina famosa sul *Maestro avverso* »); ma bene li aveva intesi il D'Annunzio e, quale giudizio si faccia di quella pagina delle *Faville del Maglio*, non si può disconoscere che egli non avvertisse e nella lode e nelle riserve il distacco profondo del vecchio poeta: « La sua lode pubblica non mi venne se non per una canzone di struttura scolastica, di sonorità usuale, di numero oratorio (la canzone in morte di Giuseppe Verdi); e tal lode che poteva parere ambigua ai sottili. Quando lesse la Salutazione che conclude la *Laus vitae*, mi scrisse una lettera piena di triste modestia con la mano tremolante che non aveva già soppesato quel volume novissimo a cui si raccomanda il mio nome nel tempo ». Vero è che « triste modestia » non è parola appropriata al sentimento di quella lettera, se pur conforme alla « immodestia » del destinatario.

questo seguito a scrivere. Invano voi fareste opera di chiamarmi alla preziosità. ' Io sento e dico e rappresento il vero '. Oh che bel verso! « *Quidquid conabar dicere, versus erat* ». Così avveniva al fiorito Ovidio; ma l'intima eloquenza del cuore commosso non era con lui, né era da lui. Non vorrei fargli torto, se per lui mi sovvenissi i Marini e l'adorato D'Annunzio. Per quanto adorato? Perché adorato? E come adorato? Problemi a cui sarebbe facile rispondere, se io avessi voglia di rompermi il capo con la poesia moderna. E già! V'è poesia moderna? E ciò che porta quel nome lo merita? Io più che invecchio, più penso che no. E forse è una malinconia della vecchiaia ». Anche questo, uno sfogo non consueto nelle lettere che ci stanno innanzi: quasi che (ed egli era ormai nel suo ultimo anno di vita) avesse voluto finalmente segnare con più nettezza il distacco suo dalla poesia moderna, rifiutando anche di accostarvisi.

Se mai poteva soffermarsi su qualche poeta del passato come il Lamartine, la cui eloquenza (che può essere ormai lontana dal nostro gusto) lo aveva già altre volte attratto: « Non mai quella lingua, che par negata alla poesia, ebbe inspirazioni così di cuore come *Le Lac*, che certo è la più bella poesia sentimentale moderna. Non mai inspirò così profondamente un lamento così mesto e così sentito come nel *Crucifix*. Tutto è finito: poesia, inspirazione e sentimento. Ma ciò non impedisce che sia stato un movimento profondamente sentito ». Altra però era la poesia in cui si rifugiava compiacendosi di trovar conforto in essa sola, i latini suoi, Orazio e Virgilio, ora più che per l'innanzi cari, ché Dante e Parini compaiono in queste lettere soltanto come oggetto di studio, e un nome solo di poeta italiano, l'Ariosto avviva di un tremore poetico la sua pagina, ringrazi il Carducci l'Agnelli per il dono promesso dei *Frammenti autografi* ritrovando un antico suo verso: « Ben venga nel gennaio il poeta che ' lo stupor de' gran sogni anche rinnova ' nel lento e desidioso inverno », o scrivendo alla contessa Pasolini vagheggi come un paesaggio ariostesco la sua Lizzano « dove il cielo la terra l'aria ricordano la temperatura e i bei paesaggi dell'Ariosto, e dove son fate e ninfe, e dee vere e vive che adornan sempre le felici rive ». Non solo per un moto di stizza che più d'una volta provocavano in lui incaute richieste della Dafne Gargiolli, la quale gli aveva inviato un libro di poesie d'ignoto perché ne desse giudizio, gli erano venute scritte queste parole: « Chi vi consiglia a mandarmi, raccomandando, poesie di principianti? Io ora leggo le *Georgiche* di Virgilio e traduco gli *Epodi* di Orazio. Son diventato impaziente insofferente d'ogni altra poesia, cominciando dalla mia propria » (2 ag. 1902). Ma la pagina più commossa è quella su Virgilio nella lettera del 9 agosto 1905 alla contessa Pasolini: Virgilio si confonde col sentimento che nella tristezza dell'inferma vecchiaia lo ha commosso fra i monti di Madesimo, e con la riconoscenza per la gentildonna dissimulata nella citazione dei versi virgiliani, da cui altra volta prese mossa per l'ode alla regina: « Dî tibi, si qua pios respectant numina... Quae te tam laeta tulerunt / saecula?... ». È come un'onda riaffiorante di poesia, dell'unica eterna poesia che prende il nome del poeta latino. « Il cielo era una benedizione di Dio sulla natura, e la terra un rendimento di Grazie, e l'anima mia pacata nella pacifica armonia dei versi virgiliani. Quanto e come

soavemente mi facevano pensare quei versi, su quei monti! Ma verso sera mutò il paesaggio e l'anima... Ciò non ostante stamattina grazie a Dio e a Virgilio, ero di nuovo in pace con la natura e con me. Quanta pietà nelle parole dei Troiani sbattuti dal naufragio! [*segue la citazione*]. Glieli ho scritti in latino, perché Ella si avvezzi a leggerli e a ripeterli latinamente. Nessuno ha scritto versi latini così belli come Virgilio: un tempo pensavo che Orazio, ma ora no. Io la raccomando ai versi virgiliani che la accarezzino con la loro armonia, e Le facciano dimenticare la trista dissonanza delle cose ».

E la poesia sua? Nel volume precedente tra gli accenni a lavori fatti e da fare e gli impeti della passione politica e i lutti familiari e i presentimenti del male essa ancora si annunciava qua e là nello stesso rimpianto per lei come cosa trascorsa, ma anche nel disegno e vagheggiamento dei nuovi componimenti, anzi nell'avvio stesso del canto che si vien preparando nella prosa epistolare: qui il poeta ne parla, quando ne parla, come di un passato irrevocabile, del tutto staccato ormai anche da lei, dalla sua stessa opera poetica. Rileggiamo le note parole al D'Ovidio per lo studio sulle *Odi barbare*: « Hai sempre ragione. Ma *delicta juventutis meae*... Perché fu un proposito proprio giovanile » (5 luglio 1903); e il passo, fra i più belli di tutto il libro e notissimo pur esso, in cui egli ne discorre come di cosa remota, favolosa. Converrà rileggerlo nel contesto della lettera tutta indirizzata a Lodovico Limentani, il futuro professore di filosofia all'Università di Firenze, autore di un libro, forse il suo primo, *Il valore sociale dell'opera poetica di G. C.*, Bologna, 1903, perché la confessione del primo paragrafo si integra, e si spiega, con quel ch'è detto nel secondo, per quel senso che vi si avverte dal Carducci provato di fronte a quel libro, in cui l'opera sua era trasportata entro dottrine e idee e interessi di un'altra generazione, oggetto ormai di studio di chi egli poteva considerare suoi posteri. « L'opera poetica mia fu un sogno tra di furore e amore e malinconia, del quale io oggigiorno non so più rendermi ragione. Ella ha voluto darle un valore secondo le dottrine e le idee sue, le quali mi fan troppo onore. Io ho piacere che le paia così e ne La ringrazio » (2 novembre 1902). E ancora quella poesia e la sua ispirazione col ricordo della terra a cui essa era, ed egli lo sentiva, congiunta, si riaffaccia in altra lettera, con un moto di affetto e di nostalgia che la rende meno remota, nella lettera di ringraziamento al sindaco di Volterra per la deliberazione del comune che lo aveva acclamato cittadino onorario (1): « Poche, fra le troppe onorificenze profusemi dall'Italia in questo declinar della vita, mi giunsero grate, caramente grate, come la deliberazione del Municipio di Volterra; così per l'antico nome glorioso della Città, come per un affetto mio particolare a cotesto Paese dal quale mi derivò di certo quello che nei miei begli anni mi turbinò di selvaggio e giocondo nel cuore e mi gemé profondamente nell'animo ». Ma è

(1) Che l'« onorificenza » per cui il C. ringrazia sia la cittadinanza onoraria di Volterra è facile ipotesi di un lettore: me ne dà conferma il Barbieri dandomi notizia della deliberazione del 31 dicembre 1904 e della lettera del Sindaco di quella città al Poeta del 2 gennaio 1905. Una nota in questo caso sarebbe stata opportuna.

un accenno solitario: nel presente, se si fa eccezione di qualche vaga immagine delineata in lettere alla contessa Pasolini, ci sembra che la nota più vigorosa e più rispondente allo stato d'animo suo di quel tempo sia il commento alla caduta del campanile di S. Marco, con la risoluta opposizione ai propositi di ricostruirlo: « La caduta del campanile di S. Marco mi ha percosso la mente di stupore doloroso; e anch'io ho ricordato. Ma rinuncio con la ragione indignata a veder risorta la grande e un po' difforme mole: dove il tempo distese la sua ala distruggitrice, l'uomo non tenti di opporsi ».

Ai versi che ancora potrebbe comporre un'allusione sola all'inizio di questo libro in una lettera del gennaio 1901: « Benchè con questo troncone di matita, scrivo a lungo prosa, la vil prosa delle lezioni. Col sole che batte su la neve, spero di comporre questa primavera anche versi. Ora il freddo li ghiaccerebbe se osassero metter fuori le penne ». Ma alla fine di quel mese stesso scrivendo ancora alla Dafne Gargiolli, soggiungeva: « Dunque io sto bene... Solamente m'è negato il dono delle immagini e dei versi. I *versi alati*... corro in desiderio dietro a loro zoppicando ». E ancora in quell'estate a Giuseppe Picciola da Madesimo: « Ah! il fonte de' miei carmi non lo ritrovo neppure su queste *arces Alpibus impositas tremendis* ». Infine più risolutamente e crudamente a persona meno intima, Pilade Pollazzi, che gli aveva chiesto una poesia per stampare sulla sua rivista: « Non ho nella desolata fantasia, da due anni più la facoltà di far versi » (12 sett. 1901) e pochi mesi dopo, a proposito della promessa che il Pollazzi gli aveva strappato di certe terzine che non riusciva a finire: « Le terzine prima di tutto bisognerebbe finirle; e in questi giorni son troppo immerso nelle prose. In questi giorni? In questi anni, dovevo dire; perocchè, dacché fui malato non un'ombra più di verso passa per la mia testa » (4 genn. 1902). Dei versi, diremmo, ormai in lui era nonché la speme il desiderio spento: ma al Pollazzi per la sua *Scena illustrata*, adempiendo la promessa, non le terzine inviò bensì un sonetto, che meglio di qualche spunto di nuova poesia subito abbandonato e qualche verso improvvisato potrebbe considerarsi l'ultima poesia sua, una poesia, come suona il titolo, *Fuor di stagione*.

A proposito della quale si deve rettificare una nota del Valgimigli, tratto in inganno dai curatori della discutibilissima Edizione Nazionale: « La *Scena illustrata*, Firenze, 15 aprile 1902, sotto il titolo " Fuor di stagione " pubblicò il sonetto *Delle vittorie... e degli amori*, che in Ed. Naz. III, 413 ha la data Milano, maggio 1872. La redazione del 1902 che doveva pubblicarsi nel IV vol. dell'Ed. Naz. (vedi nota a pag. 424 del III vol.) non fu raccolta dagli editori ». Di fatto il Pollazzi non pubblicò il sonetto del 1872 bensì il rifacimento del 1902, e quest'ultima redazione, anziché nel vol. IV, com'era stato annunciato nella nota del III (« Del sonetto si hanno due redazioni autografe dello stesso tempo e luogo, tra loro somigliantissime, una reca la data di Milano, 5 maggio 1872. Lo stesso sonetto fu ripreso e in gran parte rifatto e sarà pubblicato al posto suo nel IV vol. dell'Edizione Nazionale »), fu stampata nel vol. XXX nella sezione « Redazione prima e diversa di talune poesie », ma non già col titolo suo bensì con l'indicazione « Senza titolo » (p. 358): né della pubblicazione sulla *Scena illustrata* è cenno nella nota a p. 383, che fa credere

desunto dall'autografo e non dalla rivista fiorentina il testo del sonetto. Neppur vi si dà notizia che il sonetto in una redazione diversa era stato pubblicato in *Primizie e reliquie dalle carte inedite* a cura di G. Albini e A. Sorbelli, Bologna, 1928, p. 340, e che nella stessa pagina di quel volume son riportate le terzine rifatte dal Carducci vecchio (ma nemmeno l'Albini e il Sorbelli ricordano la pubblicazione nella *Scena illustrata*) con queste parole di premessa: « Trent'anni dopo il 10 maggio (*sic*) 1902, ricopiando il sonetto con mano tremante, modificò e attenuò così le terzine ». Inesatte pur esse, poiché qualche correzione apportò pure il Carducci alle quartine: ed è da aggiungere che rispetto all'aut., che reca la data 10 marzo 1902, il testo della *Scena illustrata,* che dovrebbe essere considerato il definitivo, ha qualche variante (a parte il « vede » per « vide » che deve essere errore di stampa): v. 8 « morbida » invece di « tremula », v. 12 « calme » invece di « rosee ».

Sarà dunque bene ricordare che del sonetto, ideato e steso accanto a Lidia a Milano (cfr. *Epistolario,* VII, lett. 1366-71), a parte la definitiva del 1902, abbiamo due redazioni: la prima su di una carta da lettera intestata « Albergo Falcone, Milano » (quella pubblicata in Ed. Naz. III), e la seconda (quella di *Primizie e reliquie*) che ha in testa la data « Milano, 5 maggio 1872 » — ma sarà questa indicazione del luogo e del tempo della composizione, o non forse ricordo del giorno a cui il sonetto è legato? Certo fra l'una e l'altra si può cogliere il tentativo di un temperamento, di un tono più classicamente composto, per es. il « a' tuoi baci mi addusse » del v. 2 corretto in « a' tuoi regni mi addisse », e, più interessante nel medesimo senso, una correzione posteriore (di quanto?) accennata in una variante interlineare ai vv. 10-11 « io per gli elisii errare / Su la riarsa fronte un'aura sento » che dovrebbe sostituire « e per le vene errare / Gli ambrosii baci tuoi, donna, io sento »), e nel verso segnato in calce al sonetto per una chiusa diversa « L'isole de' beati in mezzo al mare », oltreché nelle parole che seguono, spunti anch'essi di un rifacimento non condotto a termine: « Di vita io... », e « a quelle rive lento ». Nemmeno nella seconda redazione parve al poeta che il sonetto potesse essere incluso nelle *Rime nuove* (in cui è invece *Sole e amore,* composto nel settembre di quell'anno, ma ispirato da quei giorni milanesi), non solo per ragioni di opportunità ma anche per quel che in esso doveva sentire di incondito e di stridente, con la troppo immediata affermazione di sentimenti: francamente brutto quel « Nuotin tribuni e re per l'onde amare / Dei tempi », né migliore nella seconda il più vago e impreciso « Nuotin popoli e re sul triste (var. cieco) mare / degli anni ». Il rifacimento lasciato a mezzo in un tempo lontano fu compiuto soltanto quando l'invito del Pollazzi indusse il poeta a tornare sul sonetto d'un tempo; così il componimento trovò finalmente equilibrio e armonia, riuscendo ad esprimere non più quel moto di passione di un giorno (l'ardenza dei sensi e il ripudio della poesia giambica: « Nuotin tribuni e re »), bensì un motivo antico e pur consono al sentire del vecchio poeta.

Oh da poi che il tuo riso al violento
Cor mite piovve, io da gli elisii errare
Su la riarsa fronte un'aura sento

E parmi di veder calme spuntare
A l'aura dolce d'un etesio vento
L'isole de' beati in mezzo al mare.

E il titolo stesso, *Fuor di stagione*, par significare l'*animus* di questo ritorno a quel ch'era stato il momento più intenso della vita e della poesia carducciana, e mal si potrebbe disgiungere per questo dal sonetto. Che non fu una pura riesumazione di un componimento d'altri tempi (« L'ho composto un gran pezzo fa... »: così il Carducci al discepolo Flaminio Pellegrini (1), che dubitoso gli chiedeva se veramente suo era il sonetto apparso sulla *Scena illustrata*), se nel riprenderlo non solo concluse il lavoro un giorno iniziato per le terzine, ma rielaborò anche nelle quartine le due redazioni del '72, accogliendo espressioni or dall'una or dall'altra.

Per questo una nota del Valgimigli sul sonetto e sulla sua composizione sarebbe stata opportuna, anche per la confusione ingenerata dalle precedenti stampe. Utili al solito nella voluta sobrietà tutte le altre note del V. (2): certo molto gioverà alla comprensione di questa e delle altre lettere carducciane la conoscenza di quelle dei corrispondenti, di cui in questa rivista l'Antonicelli augurava la pubblicazione. Intanto attendiamo dal Valgimigli il volume di appendice, in cui sarà colmata più di una lacuna di questo e dei precedenti volumi, sperando che finalmente gli sia pure concessa la pubblicazione di quei « due assai notevoli gruppi di altre lettere, delle quali i signori proprietari, egli scrive, nonostante offerte e richieste della Casa Carducci e della Editrice Zanichelli, ci rifiutano ostinatamente copie fotografiche o dattiloscritte ». La conoscenza di queste lettere forse correggerebbe in parte l'immagine che del poeta vecchio e malato ci siam fatti leggendo il presente volume: tanto più è desiderabile una resipiscenza da parte di quei « proprietari », la cui riluttanza non sembra dovuta a riguardi umani e che dovrebbero sentire il dovere (sopra tutto i discendenti diretti di una delle due destinatarie delle lettere carducciane) di venire incontro al

---

(1) F. PELLEGRINI, *Ricordi carducciani di un discepolo* in « Nuova Antologia », 16 nov. 1925, 153-72: il P. commenta le parole del Carducci scrivendo: « Ed ecco puó darsi la ragione del titolo premessovi dove par si voglia farlo credere posteriore al 1900 » e più innanzi parla del « titolo appostovi dalla detta rivista ». È ovvio invece che il titolo è del Carducci stesso, e per questo ha una particolare risonanza: me lo conferma, se pur fosse necessario, il Barbieri, che mi dà notizia di una lettera del Pollazzi del 15 marzo 1902: « La prego anche di voler apporre un titolo al sonetto, che ne è privo ». Anche se dal carteggio Pollazzi non si ricava altro, non è difficile arguire che il C. abbia fatto pervenire poi al direttore della rivista quel titolo: ché apposto da altri, esso avrebbe tutt'altro significato.

(2) A p. 185 n. 2 il V. scrive commentando un passo di lettera a Cesare Zanichelli (« Mandami... l'epistolario del Flaubert (se tu non lo avessi, mandami i due volumi che hai tu) »): « La espressione in parentesi è ambigua e oscura, e a noi mancano elementi per restituirle sicurezza e chiarezza ». Intenderei che il C. volesse avere dallo Zanichelli i quattro volumi dell'epistolario flaubertiano (degno di nota questo interesse del C.): mancando l'opera nella libreria Zanichelli, desiderava avere i due volumi posseduti dall'editore.

voto degli studiosi e di quanti hanno caro il poeta della cui amicizia si onorò e si compiacque persona della loro famiglia (1).

MARIO FUBINI.

---

(1) Il V. ci prega di pubblicare questa sua rettifica: « La nota 1 alla lettera 5933 è sbagliata. Le tre ricerche di cui il C. prega Zanichelli gli servivano per il vol. XII (s'intende, della vecchia ediz. in venti volumi) e non per l'XI. Ricerca 1 (nel testo della lettera è da correggere 1866 in 1886): vedi in XII p. 106 (= Ed. Naz. XXV 187); ricerca 2: vedi in XII p. 352 (= Ed. Naz. XXV 280); ricerca 3: vedi XII 552-554 (= Ed. Naz. XIX 330) ». Ci avverte pure di una svista e di un errore che ha ritrovato nell'*Errata corrige* all'*Epistolario* (in questo « Giornale », **136**, 604 sgg.): « Vol. XX, 83, terza riga. Uno dei soliti correttori saccenti ha aggiunto un articolo (« prendi [la] piccola Annie »), che non ci deve essere: il C. scrisse " prendi piccola Annie", imitando un vezzo di linguaggio di lei, che anche si firmava talvolta *piccola Annie* »; « Vol XX, 87 lett. 5539. Sta bene il testo come stampato: l'aggiunta del *più* fu saccenteria mia ».

Riporto infine qui alcuni appunti che il diligentissimo Torquato Barbieri mi ha comunicato sul presente volume: « Lett. 5937. Collazionata sull'autografo ha le seguenti varianti: *preconii*, riga 8, e non *preconie*; *Scriveremo*, riga 10, e non *Scrivere* ». (Il Valgimigli ha seguito invece il testo del Numero unico *Onorate l'altissimo poeta*, Bologna, 16 dicembre 1905). « Lett. 5941. La lettera (che il V. dà come diretta " A persona non indicata ") è diretta a Francesco Crevatin, Bologna. Questi, per incarico del Circolo Accademico italiano di Vienna, fece pervenire al C. il 5 luglio 1901 una pergamena con le firme degli studenti italiani in Vienna. Lett. 5987. Riga 5: deve leggersi *Giannini* [Silvio], non *Gianerini*. Regesto 1904 n. 4. La lett. al Puntoni (che il V. dice scritta probabilmente in dicembre) è del 28 dicembre 1904. « L'autografo è in casa Carducci, e la data è ben chiara, pur scritta com'è con rotta grafia ». Ringrazio il Valgimigli e il Barbieri per queste utilissime precisazioni.

ANNUNZI

Ralphs Sheila. — *Etterno Spiro. A Study in the Nature of Dante's Paradise.* - Manchester, University Press, 1959; pp. VIII-46. — Osservava Étienne Gilson (*Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1953², p. 87) che, se si vuole capire Dante, « il faut avoir soin de toujours interpréter les blocs doctrinaux qu'il utilise, non selon ce qu'ils contiennent ou ce qu'ils impliquent dans les philosophies auxquelles Dante les emprunte, mais selon la justification qu'ils apportent à la thèse personnelle que Dante veut soutenir ».

L'osservazione, che riguarda il *Convivio*, vale in certo senso, e a maggior ragione, per il poema: dove continuamente la poesia tende ad assorbire e a bruciare nel proprio fuoco gli elementi dottrinali, ormai d'altronde armonizzati in una coerente concezione dell'universo.

Ciò giustifica l'impostazione dell'interessante saggio della Ralphs, la quale, evitando di far questione, almeno sistematica, di « fonti », esamina alcune parole e immagini del *Paradiso* dantesco, che sono usate con valore preciso e costante e formano il centro di una sfera concettuale.

La prima di tali parole-chiave è *arte*, in relazione con la quale viene studiata la concezione dantesca dell'universo come ordine rispecchiante la perfezione divina. Le immagini del cibo e della bevanda esprimono l'approfondirsi della visione di Dio e l'intensificarsi della letizia che l'accompagna. I termini *luce*, *raggio* e *raggiare*, *splendore* sono adoperati nel *Paradiso* in maniera conforme alla definizione datane dal *Convivio*, III, 14, 5: *luce* è il « fontale principio » del lume, Dio, che *irraggia* tutte le cose create; *splendori* i beati, che ne riflettono la gloria. Un'altra serie di vocaboli — *letizia* e *piacere*, *riso*, *vagheggiare*, ecc. — si riferisce alla partecipazione, più o meno intensa secondo i meriti, dello Spirito da parte dei beati.

Naturalmente il saggio della Ralphs è assai più ricco che non possa risultare dalla nostra schematica esposizione: si tratta di un'indagine semantica precisa e fine, che offre spunti e rilievi notevoli e suscettibili di ulteriore sviluppo. Notiamo solo una piccola inesattezza: il *flailli* di XX, 14, non va tradotto con ' sparks ' (p. 38), ma corrisponde al provenzale *flavel* ' piccolo flauto ', cfr. E. G. Parodi, *Lingua e Letteratura*. A. c. di G. Folena, Venezia, Pozza, 1957, pp. 215, 220, 273, 394.

F. A.

Il Principe di Niccolò Machiavelli. Facsimile dell'edizione originale impressa in Roma da Antonio Blado nel 1532, con una introduzione di Federico Chabod. Strenna UTET 1961. Unione Tipografico-Editrice Torinese, pagg. 28 e, in stampa anastatica, carte 2, non numerate + 35, in 8°. — Come offerta per il Natale 1960 e il capodanno 1961, la nota casa editrice (che ha da vari anni la bella consuetudine di distribuire ai suoi collaboratori ed amici, in segno di ricordo e di augurio, un testo raro egregiamente riprodotto in edizione non venale) ha voluto scegliere il libretto celeberrimo del segretario fiorentino, nell'editio princeps (che conteneva pure la *Vita* di Castruccio, e « Il modo che tenne il duca Valentino, ecc. », qui non riprodotti). Il veder conchiuso nel giro di così brevi pagine della stampa originale l'opera tanto famosa, dà quasi fisicamente il senso vivo della sua forza esplosiva, che si ripercuoté per i secoli. Se pensiamo poi al presagio del capitolo ultimo del trattato, ci pare che la casa editrice abbia scelto molto bene, proprio nell'anno di commemorazione del centenario della raggiunta unità italiana. Precede il testo l'ormai classica « Introduzione al Principe » di Federico Chabod, che appunto fu composta per uno dei volumi dei classici italiani pubblicati dall'Utet nel 1924, e subito lo impose all'attenzione di tutti. Ha curato la pubblicazione Luigi Firpo, ed il nome basti a dire la competenza filologica e anche la affettuosa reverenza con cui fu stampata, sia verso il Machiavelli che verso lo Chabod.

Il Firpo ha procurato pure una ristampa del volumetto del 1924 per l'Universale Einaudi, al fine di rendere accessibile a un largo pubblico il lavoro giovanile di Federico Chabod, così vivo ancor oggi.

G. De Bl.

Mentre è in preparazione per il « Giornale » una recensione della biografia guicciardiniana di Roberto Ridolfi, che con tanto favore e consenso è stata accolta, segnaliamo dello stesso Ridolfi l'articolo *Su un famoso saggio di De Sanctis*: *'L'uomo del Guicciardini'*, comparso nel fasc. di settembre della *Nuova Antologia* (pp. 35-44) — veramente per errore del proto, rettificato nel fasc. successivo, l'art. reca il titolo *Su ecc. 'L'uomo Guicciardini'*. Il R. rivendica contro il De Sanctis e contro una così persistente tradizione antiguicciardiniana la severità morale, lo spirito religioso, l'austera tristezza dell'uomo e dello storico, con efficacia assai maggiore di certe difese moralistiche come quella del Luzio. Non si può disconoscere la validità dei suoi argomenti: ma quanto al De Sanctis, per rendere giustizia anche a lui, sarà da ricordare che quel suo saggio meglio si colloca nell'opera sua di educatore e che sull'obiettivo valore storico vi prevale l'intento pedagogico conforme allo spirito dell'insegnamento desanctisiano e in se stesso più che legittimo. L'« uomo Guicciardini » o l'« uomo del Guicciardini »? Il R. polemizza col Trombatore che ha rilevato nel titolo l'oggetto reale della polemica desanctisiana, non già l'uomo politico e l'autore della *Storia d'Italia*, bensì una figura che si delinea in qualcuno dei *Ricordi* e che il De S. riconosce tuttora viva e operante in tanti uomini del tempo suo. « L'uomo del Guicciardini *vivit*,

imo in Senatum venit, e lo incontri ad ogni passo. E quest'uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza ». Senonché è vero che nel corso del saggio « l'uomo del Guicciardini » viene a confondersi con « l'uomo Guicciardini » e anche nella *Storia della letteratura* il critico non riesce a rendere piena giustizia al Guicciardini, per l'impostazione di tutta l'opera sua, per quell'esame di coscienza che in essa viene svolgendo, per la ricerca appassionata delle cause della decadenza italiana e la conseguente critica del Rinascimento tutto, nel quale troppo isolata egli vede ergersi la figura del Machiavelli. Ma se coerente è l'opera del grande critico, s'intende che le sue affermazioni non debbano essere accolte senza riserve e correzioni in altro ambiente e dopo che di tanto si è ampliata la nostra conoscenza del Guicciardini e dell'opera sua (mercé fra i primi il molteplice lavoro del Ridolfi): né dovremo più appuntarci sul « particulare » isolando quel motivo nei *Ricordi* e nell'opera tutta guicciardiniana come chiave unica di interpretazione (come ha fatto per es. uno storico del valore di Nino Valeri); e si potrà pure rettificare quanto afferma il Croce là dove oppone, memore del De Sanctis, al Machiavelli il Guicciardini, il severo pessimismo del primo e la pacata accettazione del secondo di un mondo disistimato: « La mancanza di quel sentimento amaro e pessimistico distingue dal Machiavelli il Guicciardini, che prova nient'altro che una sorta di disprezzo verso gli uomini nei quali ritrova tanto poca bontà... L'uomo del Guicciardini è d'altra tempra dall'uomo del Machiavelli » (*Etica e politica*, Bari, 1931, p. 252). Direi piuttosto che pessimistico sia l'accento dell'uno e dell'altro, essendo questa la reazione d'entrambi di fronte al mondo della politica da essi scoperto e in mezzo a cui vivono e che come il Machiavelli riscatta il presunto suo immoralismo con un pessimismo eroico e disperato, il Guicciardini riscatta la sua concezione meramente politica (non tanto però che non traluca dalle sue pagine l'interesse per un mondo diverso), con una tristezza costante che è tutta sua, ben rilevata dal R., il quale ricorda come egli abbia « intriso le sue pagine segrete di una perenne malinconia ». Una malinconia che, come ben mostra il R., trovava alimento purtroppo nella realtà presente di Firenze e dell'Italia, ma era pure la tonalità, per dir così, propria della sua speculazione. Nel diverso accento sentimentale dei due politici e pensatori, per tanti rispetti così vicini, è il segno distintivo delle loro personalità, oltreché delle condizioni in cui ciascuno di essi si trovò a vivere: perciò i suggerimenti delle pagine desanctisiane andranno inverati in una concezione più matura, tenendo d'occhio sopra tutto alcune luminose affermazioni di Federico Chabod che ci permettono di giudicare storicamente il Guicciardini superando i limiti di un processo moralistico. Per questo, occorre dirlo?, di capitale importanza sono gli studi del R.: del quale sarà pure da ricordare qui l'edizione « monumentale » del *Machiavelli* uscita in Spagna e quella inglese, da lui curata (che ancora non abbiamo veduto). E da ricordare è pure un altro saggio della sua attività di studioso, la lezione tenuta in occasione del conferimento della laurea *ad honorem* nell'Università di Pisa il 17 novembre '60, *Novità sulle "Istorie" del Segni*, in « Belfagor », 1960, pp. 673-76, in cui l'aut. nel dar notizia

di un codice secentesco delle *Istorie* con eleganza di procedimento e fondate ragioni dimostra come esso rappresenti una copia dell'abbozzo originale, in cui sono state inserite posteriormente le parti che nell'abbozzo mancavano, desunte evidentemente da altro manoscritto: ne risulta confermata l'ipotesi di una redazione originaria delle *Istorie* avente per oggetto soltanto « le cose seguite nella città di Firenze », ampliata in un secondo tempo col racconto di fatti estranei alla storia fiorentina, forse per l'esempio della storia guicciardiniana e certo con effetto di squilibrio nell'opera tutta. Ci auguriamo che questo saggio sia la premessa di un nuovo studio del R. intorno allo storico fiorentino che egli sente a sé così congeniale.

M. F.

Da tempo si attende — e sembra debba essere pubblicato fra breve (presso l'editore Feltrinelli) — un volume che raccoglie in versione italiana gli studi di Bernard Weinberg sui critici del Rinascimento (Robortello, Minturno, Scaligero, Castelvetro, ecc.). È uscita nel frattempo l'opera, di cui quegli studi erano la preparazione (ma essi serbano un valore di per sé, anche accanto a questa nuova e maggiore), la storia della critica rinascimentale (*A History of literary criticism in the Italian Renaissance* by B. W., The University of Chicago Press, 1961, voll. 2, pp. XII-1148 in 8° gr.), imponente per la mole e la vastità del materiale preso in esame. Come è detto nella prefazione, il W. infatti ha voluto distinguersi dai predecessori (Spingarn, Trabalza) anzitutto con l'ampliare il campo della ricerca, da lui condotta non soltanto sui testi più noti o a stampa, ma su quelli manoscritti, per i quali ha compiuto un lungo sistematico lavoro di esplorazione nelle biblioteche italiane. Se ne renderà conto il lettore già nel percorrere la bibliografia che è essa sola un utilissimo repertorio degli scritti cinquecenteschi intorno alla poesia: vi rileverà pure, con una certa sorpresa, come scarsi vi figurino per contro gli studi critici sull'argomento. Manca, per dare un esempio, il nome del Croce, non essendo nemmeno ricordati, a parte le maggiori opere, saggi come *La teoria poetica del cinquecento* e *La teoria della poesia lirica nella poetica del cinquecento* (in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, 1945, vol. II, 103-118), dedicati più specificamente ai temi di questa *Storia*: mancano sulle controversie intorno alla Gerusalemme sia i capitoli in proposito delle monografie tassesche che gli studi particolari, e mancano monografie su questo o quel critico come quella del Fusco sul Castelvetro, e i volumi del Toffanin, per citare soltanto qualcuno dei molti articoli, saggi, studi passati sotto silenzio nella bibliografia generale e nelle note a pié di pagina. Non sono però queste lacune indizio di dimenticanza e tanto meno di impreparazione, poiché lo stesso W. ci avverte nella prefazione di avere di proposito preferito « discutere i testi che le interpretazioni che di quei testi altri ne ha dato », e il suo discorso è condotto appunto come un'esposizione continuata delle idee dei suoi autori, non entrando mai o quasi mai in discussione coi critici che l'han preceduto. Il che, a dire il vero, ci lascia un poco perplessi: e pure perplessi ci lascia la delimitazione della ma-

teria, avendo il W. escluso dalla sua trattazione le premesse quattrocentesche e umanistiche della critica del Cinquecento e gli sviluppi di essa nel secolo successivo, a proposito del quale afferma che « il Seicento non fece molto di più che ripetere e riordinare le idee del secolo precedente avendo nell'anno 1600 il Rinascimento compiuto il suo corso per ciò che concerne la critica »; diverso sarebbe stato forse il suo pensiero se avesse tenuto presente il capitolo *La teoria dell'arte e la critica letteraria e artistica* della *Storia dell'età barocca in Italia* di B. Croce, uno dei suoi contributi più sostanziosi e suggestivi alla storia delle idee critiche.

Dall'una e dall'altra di queste limitazioni viene alla *Storia* del W. un carattere di staticità: e a limitarne l'ambito e il respiro, opera pure l'altra esclusione annunciata dal W. nelle pagine introduttive, quella della teoria retorica oltreché della questione della lingua. Ma è possibile in uno studio della critica rinascimentale isolare la poetica dalla retorica o trascurare tutti gli elementi critici affioranti nella discussione sulla lingua e tacere di pagine caratteristiche e nel loro genere esemplari come quella del Bembo sui valori fonici di certi componimenti del Petrarca? Prescinde pure il nostro autore dalla concreta esperienza della letteratura e del gusto che è, per quanto astratti o generali possano sembrare i discorsi dei critici, il presupposto e spesso lo stimolo di quelle discussioni, come pure dall'ambiente politico, religioso, ideologico della Controriforma entro cui si è formata la poetica rinascimentale, derivandone alcuni suoi tipici caratteri. Per tutte queste ragioni il titolo di *Storia della critica letteraria nel Rinascimento* non sembra rispondere del tutto al contenuto effettivo del libro: come si potrebbe altrimenti giustificare la scarsissima parte che vi ha un poeta come il Petrarca, e tante pagine dei suoi commentatori? Ma il W. si è di fatto proposto di studiare unicamente le poetiche esponendone il contenuto e seguendone le tendenze principali (la tradizione oraziana, il platonismo, la tradizione della poetica aristotelica) e le loro varie contaminazioni — nel suo neoaristotelismo egli rileva con rammarico che ben di raro quelle singole tendenze si ritrovano allo stato puro, « the Renaissance was not a period of intellectual purity and orderliness ». Questo procedimento lo porta a dar minor rilievo alle singole personalità dei critici e a trascurare lo sviluppo del loro pensiero (per questo la *Storia* andrà integrata con l'altro volume di cui s'è detto) ed ha pure per effetto inevitabili ripetizioni, anche per la divisione del volume in due parti, *Poetic Theory* e *Practical Criticism*, ritornando necessariamente nella seconda più di un nome della prima e le questioni stesse che vi erano state trattate. Ma il metodo scolastico può avere una sua utilità didascalica e a questa mira il W. essendosi proposto, come dice, di non sostituirsi ai testi ma di offrire una guida alla lettura di essi con un'esposizione del loro contenuto che gli sembra più compiuta e oggettiva delle precedenti storie in cui gli studiosi avrebbero posto in indebito rilievo affermazioni isolate dal contesto, anziché essere fedeli ai loro autori. Si potrà (ed egli stesso lo ammette nella prefazione) non accettare il riassunto-interpretazione da lui dato di questo o quel testo per il maggiore o minor rilievo o addirittura la dimenticanza di un'idea che ad altri sembri importante: ma una guida

certo egli è in questo campo così spinoso ed ingrato e anche chi per un ormai congenito storicismo non può non guardare con distacco se non diffidenza alle posizioni di questo neoaristotelismo americano, di cui l'opera del W. è uno dei frutti più cospicui, e deve fare su di essa per il suo contenuto e il metodo di trattazione delle riserve, non può non riconoscere ammirando nella *Storia* del W., che il « Giornale » si onora di avere fra i suoi collaboratori, uno strumento di consultazione e di studio prezioso e insostituibile. Se ne parlerà probabilmente come merita in più ampio discorso, ma si è voluto intanto dare un annuncio di questa opera importante. A compierlo ne riportiamo qui il sommario. Part one: Poetic Theory. I. The Classification of Poetics among the Sciences. II. The Methodology of the Theorists. III. The Tradition of Horace's *Ars poetica*: I. The Earliest Commentaries. IV. The Tradition of Horace's *Ars poetica*: II. The Confusion with Aristotle. V. The Tradition of Horace's *Ars poetica*: III. The Application to Practical Criticism. VI. The Tradition of Horace's *Ars poetica*: IV. The Return to Theory. VII. Platonism: I. The Defence of Poetry. VIII. Platonism: II. The Triumph of Christianity. IX. The Tradition of Aristotle's *Poetics*: I. Discovery and Exegesis. X. The Tradition of Aristotle's *Poetics*: II. The First Theoretical Applications. XI. The Tradition of Aristotle's *Poetics*: III. The Vernacular Commentaries. XII. The Tradition of Aristotle's *Poetics*: IV. The Effect of the Literary Quarrels. XIII. The Tradition of Aristotle's *Poetics*: V. Theory of the Genres. XIV. The New Arts of Poetry. XV. Conclusions on Poetic Theory. — Part Two: Practical criticism. XVI. The Quarrel over Dante. XVII. The Quarrel over Dante (Concluded). XVIII. The Quarrel over Speroni's *Canace* and Dramatic Poetry. XIX. The Quarrel over Ariosto and Tasso. XX. The Quarrel over Ariosto and Tasso (Concluded). XXI. The Quarrel over Guarini's *Pastor fido*. XXII. Conclusions on Practical Criticism.

M. F.

Nicola Mangini, *Bibliografia goldoniana. 1908-1957*, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961, in-8°, pp. 465 (Civiltà veneziana - Saggi, 10). — Veramente meritoria, per la ricchezza dei dati e l'accuratezza dell'informazione, appare questa *Bibliografia goldoniana* messa assieme da Nicola Mangini in anni di paziente e proficuo lavoro; e quanto mai opportuna dal momento che essa viene a colmare in modo esauriente una lacuna avvertita da lungo tempo. Finora infatti gli studiosi del commediografo veneziano disponevano di due sole bibliografie organiche: la prima, dello Spinelli (*Bibliografia goldoniana*, Milano, 1884), limitata alle edizioni del settecento, l'altra, del Della Torre (*Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni. 1793-1907*, Firenze, 1908), riguardante la critica apparsa dal 1793 al 1907. L'opera del Mangini abbraccia cronologicamente il cinquantennio che va dal 1908 al 1957, e si presenta, nell'impianto, ben più completa delle precedenti compilazioni. Essa infatti registra, in tre sezioni distinte, le edizioni, le traduzioni, la critica (quest'ultima comprensiva anche delle più autorevoli recensioni teatrali). Segue

quindi un'*Appendice* in cui sono elencate le opere letterarie, musicali, teatrali e cinematografiche ispirate a soggetti o temi goldoniani. La novità maggiore è rappresentata dalla parte dedicata alle traduzioni, rimaste oggetto finora di indagini sporadiche e parziali. Se teniamo conto di questo fatto, e delle notevoli difficoltà insite in tale tipo di esplorazione, appare chiaro l'impegno non comune che ha permesso all'autore di raccogliere una documentazione così ingente.

La materia è disposta, all'interno di ogni sezione, in ordine cronologico, che a prima vista crea un'impressione di disorientamento; ma la presenza di un accurato indice analitico aiuta pienamente il lettore nelle proprie ricerche.

L'autore ha poi corredato le singole voci di tutti i chiarimenti e i corollari necessari secondo un criterio descrittivo e strumentale anziché critico e recensivo.

L. P.

Nel volumetto *Il 'Saggio di poesie' del 1779 e la prima poetica montiana* (Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 118), dodicesimo della serie dei « Saggi di letteratura italiana diretti da Umberto Bosco », Calogero Colicchia si propone di rintracciare le linee essenziali di quella poetica preromantica del primo Monti, da cui dovevano uscire i tre capolavori del periodo romano: la *Bellezza dell'Universo*, gli *Sciolti al Chigi* e i *Pensieri d'amore*. A questo scopo il C. sottopone a un nuovo esame quelle *Dedicatorie* in prosa che accompagnavano le varie liriche del *Saggio di poesie* del 1779, e in cui i critici precedenti non avevano ravvisato che una pluralità di programmi eterogenei, arrivando a parlare in proposito di un « vero capolavoro di diplomazia letteraria » e di una rassegna dei « più trionfanti luoghi comuni della cultura romana » (Carlo Muscetta). Il C. invece ripropone una lettura di quelle prose alla luce di altri documenti montiani dello stesso periodo, quali le lettere al Vannetti e le *Riflessioni sulla poesia lirica* del 1780. Così egli arriva a separare le parti più propriamente polemiche (contro il filosofismo pseudo-illuministico dell'Arcadia romana) o puramente occasionali (giustificazioni del carattere diverso delle varie liriche, del resto in gran parte ripudiate dal poeta stesso qualche tempo dopo), dai « motivi di fondo », costituiti da una difesa della poesia dell'entusiasmo e del cuore, poesia che si specificherebbe in due direzioni: quella del « grandioso » o « meraviglioso » e quella del « sentimentale »; l'una e l'altra riconducibili a una « posizione emozionalistica » che portava il Monti a « staccarsi dalla poesia intellettualistica propria del Settecento e gli permetteva di interpretare presso di noi le esigenze della nuova sentimentalità europea » (p. 60). Si tratta, come si può vedere, di uno sforzo diligente e ragionato di sottrarre il Monti, perlomeno il primo Monti, all'ipoteca ormai tradizionale di semplice poeta-traduttore o poeta-letterato, e di isolarvi un nucleo sentimentale autentico, anche se bisognoso a sua volta di supporti letterari (Young, Klopstock, Gessner, Ossian, il *Werther*) per convertirsi in forme poetiche. Certo, la categoria psicologica « emozionalistica » parrà al lettore di queste

pagine una nozione un po' troppo generica tanto da includere prodotti letterari così diversi come la visione scenografico-barocca della *Bellezza dell'Universo* e l'idillio intimistico degli *Sciolti* e dei *Pensieri d'amore*. Ma questo non toglie che nella concreta analisi di quei componimenti il C. abbia saputo distinguere gli accenti veramente originali dalle sovrastrutture intellettualistiche o dalle infelici intrusioni letterarie: nel caso della *Bellezza*, le parti ispirate al « meraviglioso » (« un sentimento esteriore, poco profondo, scenografico quanto si voglia; ma pur sempre un sentimento sincero »: p. 66) da quelle pseudo-dottrinali o minutamente descrittive; nel caso degli *Sciolti* e dei *Pensieri* (nati, come si sa, da una situazione biografica di animo innamorato che il C. tiene debitamente a sottolineare), i toni malinconici e dimessi da quelli enfaticamente wertheriani, anche se la lettura del *Werther* (in una traduzione francese) contribuì a mettere in azione il sentimento montiano e a orientarlo verso forme espressive che col loro carattere sciolto, « prosastico », costituivano una decisa rottura nei riguardi della nostra tradizione letteraria. Tutto inteso a rivendicare l'« originalità » del Monti poeta, il C. non si sofferma molto su quest'ultimo aspetto che pure risalta in tutta la sua importanza al lettore di quei versi (e con esso, risaltano insieme il debito e la grandezza di colui che maggiormente avrebbe usufruito, proseguendola, di quella decisiva rivoluzione di stile: intendiamo il poeta degli *Idilli*, piccoli e grandi), tanto che la figura del « grande intermediario della poesia », del « grande rielaboratore del linguaggio poetico » (cfr. M. Fubini, *V. M. nel secondo centenario della nascita*, in « Nuova Antologia », agosto 1954 e ora in *Romanticismo italiano*, Bari, 1960, II ed. 60-76), finisce con l'offuscare ai nostri occhi la stessa figura del poeta, tanto diligentemente ricostruita e difesa dal C.

L. Bl.

Bianca Maria Galanti, *Vita tradizionale dell'Abruzzo e del Molise*. Saggi storico-critici (Biblioteca di Lares, vol. VII). Firenze, Olschki, 1961, in-8°; pp. 241. Con più tavole, di cui 2 a colori. — Dei due volumi precedenti della Galanti il primo (*La danza delle spade in Italia*, Roma, 1942) trattava un tema pertinente al folklore, il secondo (*Le villanelle alla napolitana*, Firenze, 1951) si proponeva una ricerca che interessa anche il folklore, ma è sostanzialmente di storia letteraria (e della musica). Il presente volume è in pieno di folklore e raccoglie cinque saggi: 1. Le tradizioni popolari d'Abruzzo attraverso le opere degli scrittori stranieri (1); 2. Le tradizioni popolari dell'Abruzzo e del Molise nel « Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato » di Filippo Cirilli (1853); 3. Antichi costumi popolari (fogge del vestire) di Castel di Sangro, Scanno, Atri, Sepino; 4. La « pupa » di Casalincontrada (Chieti) (2); 5. Giochi dell'infanzia e dell'adolescenza a

(1) Anche recentissimi come la Frances Toor. Non vedo ricordate le notizie raccolte da autori « stranieri » dall'Olbrich in VKR, XIII, fasc. 3-4 (1940) e XIV, fasc. 3-4 (1941).

(2) La « pupa » è un fantoccio danzante di cartapesta, dal quale scaturisce fuoco « sotto forma di fantasmagoriche cascate e luminosi bengala pirotecnici ». Sarebbe secondo la G. in origine un rito di purificazione e propiziazione. Una cartina ne dà l'area di diffusione nell'Abruzzo.

Sant'Elia e Piarisi (Campobasso). La G. espone con garbo e illustra con competenza, ma ben poco si ricava dal volume per la storia e critica letteraria; e son più che altro cenni e rimandi bibliografici. Utilissimo per chi ne va in cerca « L'indice dei nomi e delle cose notevoli », redatto con diligenza, col quale la G. ha chiuso il volume (v. ad esempio le voci ballo, cantatori, canti, Madonna Pollaiola, leggende, ecc.).

G. V.

Il Cantastorie delle regioni d'Italia. Collana diretta da Giuseppe Cocchiara e Giuseppe M. Sciacca. Edizioni Giuseppe Malipiero, Bologna, 1960. — Di questa collana sono usciti finora quattro volumi: *Favole e leggende della Sicilia*, a cura del Cocchiara e dello Sciacca; *Favole e leggende del Lazio*, a cura di Mario dell'Arco; *Favole e leggende della Toscana*, a cura del Cocchiara e dello Sciacca; e *Favole e leggende de Il Veneto* (sic), a cura di Giuseppe Valentini. I volumi non hanno alcuna pretesa scientifica e sono evidentemente destinati ai ragazzi. Le leggende e favole, novelline che contengono, scelte con garbo, sono in lingua, non in dialetto, senza indicazioni bibliografiche o d'altro genere. Nelle ultime pagine di ciascun volume sono raccolti brevi saggi d'altri componimenti popolari quali: ninnenanne, scioglilingua, filastrocche, indovinelli, proverbi, giuochi, preghiere, grida di venditori, befanate, canzoni a rovescio. Anche qui il dialetto è stato sostituito dalla lingua (salvo rare eccezioni).

Il ragazzo s'innamora di ciò che legge, e se l'amore persiste, avrà da adulto interesse per il folklore.

G. V.

Giuseppe Marchetti, *Il Friuli. Uomini e tempi.* Udine, Camera di Commercio, industria e agricoltura, 1959. In-8° grande, pp. I-XV e 1-793, riccamente illustrata. — Merita lode l'uso, sempre meno raro, che Enti finanziari, industriali, commerciali si facciano — di solito per celebrare una data ricorrenza — editori di opere letterarie o erudite. Per fare qualche esempio recente, il Monte di Ravenna ha pubblicato un *Vocabolario romagnolo italiano* e le Cartiere Burgo hanno ristampato in un'edizione ch'è un gioiello (con introduzione di Enzo Bottasso) l'*Extrait du rapport des Commissaires de S. M. Britannique* di Camillo Cavour. Terzo esempio è quello che dà materia a questo « annunzio ».

Il Friuli: uomini e tempi. Il Marchetti ha diviso la trattazione in cinque età: romana, barbarica, patriarchica, veneziana, del Risorgimento, arrivando con questa ai nostri giorni, o più precisamente al 1950. Le singole età sono diverse, secondo la durata, i fatti e documenti, per ampiezza, uguali per struttura: una breve introduzione e una serie di profili. I profili non sono solo di letterati (ch'è la parte

---

(1) Cito per es. del volume *Sicilia*, « Il bambino che diede da mangiare al Crocifisso » (ricordiamo il film spagnolo « Marcellino, pane e vino ») e « Il liberatore » (Garibaldi).

a noi vicina), ma di artisti, scienziati, agronomi, industriali, costruttori, economisti, ecc., in genere d'uomini « distinti », la cui biografia concorre a delineare la storia politica, culturale, economica della Regione; compresovi con qualche spunto il Friuli orientale.

Sono esclusi i viventi; può sorprendere qualche altra lacuna, ma vi provvede l'Appendice, che nel Repertorio alfabetico generale include con dati sufficienti gli uomini « distinti » che non figurano tra i profili. Citiamo ad esempio, per la parte che ci riguarda, Caretti, Cornati, Michele e Pier Silverio Leicht, Lorenzoni, Pellis, ecc.

Il libro è meditato, i profili (di cui alcuni già pubblicati nel *Bollettino* della Camera di Commercio) scritti con serena obiettività, supplendo, dove mancava la competenza diretta, con diligente informazione. Il M. insegna lettere, e sui letterati (da Paolo Diacono a Bindo Chiurlo) si ferma forse di più, senza trascurare gli altri uomini distinti. Il quadro del Friuli letterato, industriale, economico che ricaviamo dal volume è ampio e, quel che più conta, esatto; serve anche, specie col Repertorio, per nuove ricerche (1).

G. V.

---

(1) Per la geografia del Friuli v. GIORGIO VALASSI, *Friuli, Venezia Giulia*. Torino, Unione Tipografica Editrice, 1961. In-4°, I-XIII, 9-519.

CRONACA

* Il carteggio michelangiolesco, raccolto da Giovanni Poggi (il quale fu per quasi un cinquantennio Sopraintendente alle Belle Arti a Firenze), è stato assicurato alla conoscenza pubblica per la munificenza del figlio dott. Luigi Poggi, il quale volle generosamente che il frutto delle lunghe ricerche paterne non andasse perduto. Il prezioso materiale, che con minuziose indagini era stato adunato frugando archivi e biblioteche d'Italia e all'estero, è stato messo a disposizione dell'Istituto di Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi, perché, rimasti interrotti gli studi di riordino per la morte dello studioso, essi fossero proseguiti, e conclusi con la pubblicazione a cura dell'Istituto stesso.

Tra i documenti là depositati figurano anche degli inediti. Si spera che la pubblicazione del copioso materiale possa essere compiuta entro il 1964, quarto centenario della morte dell'artista; e costituirà certo la più degna onoranza al grande, e anche un omaggio alla memoria del ricercatore indefesso e devoto.

* Come è stato già annunciato, il IV Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana si svolgerà a Magonza e a Colonia dal 28 aprile al 1° maggio 1962, subito dopo il Congresso dei filologi romanzi a Strasburgo.

Lo studio del tema generale *Problemi di lingua e di letteratura nel Settecento* sarà articolato in sette relazioni storico-letterarie dei colleghi Walter Binni dell'Università di Firenze (« Poetica e poesia »), August Buck dell'Università di Marburgo (« Pastori ed eroi nella poesia italiana del Settecento »), Mario Fubini dell'Università di Milano (« La poesia settecentesca nella storia delle forme metriche italiane »), Hubert Jedin (tema non ancora fissato), Paul Renucci della Sorbonne (« Gli ultimi drammi del Metastasio »), J. H. Whitfield dell'Università di Birmingham (« Gusto neoclassico »), F. Schalk dell'Università di Colonia (« Tiraboschi ») e in una linguistica che sarà fatta dai colleghi Hans Nilsson Ehle dell'Università di Göteborg e Gianfranco Folena dell'Università di Padova.

Sono state annunciate varie comunicazioni di studiosi francesi, inglesi, italiani, jugoslavi, tedeschi. La presidenza ha confermato che sarà data la preferenza alle comunicazioni che tratteranno della letteratura italiana nella vita e nella cultura dei vari paesi e delle letterature non italiane nell'Italia del Settecento. Le proposte di comunicazioni, le richieste di informazioni, le iscrizioni al Congresso vanno indirizzate al prof. Teodoro Elwert (Romanische Seminar der Universität, Saarstrasse 21, Mainz).

Sono apparsi gli Atti del III Congresso « Petrarca e il Petrarchismo ».

LUIGI RUSSO

Con Luigi Russo, spentosi improvvisamente a Marina di Pietrasanta il 14 agosto scorso, è scomparsa una delle figure dominanti dei nostri studi e della nostra scuola, la cui opera di critico, di maestro, di polemista etico-politico (ma chi potrebbe in essa disgiungere questi tre aspetti?) ha avuto così lunga, vasta e durevole efficacia. Egli stesso or è qualche anno aveva rievocato in uno scritto autobiografico (*Nascita di uomini democratici* in « Belfagor », VI, (1951), 563-71) la sua giovinezza, l'ambiente isolano e familiare, i perduranti spiriti feudali e i fermenti di ribellione — tutto un mondo, che, pur staccandosene, portò sempre nel cuore, sicché a buon diritto poté nella dedica del suo *Verga* ai genitori associare al paese dei *Malavoglia* il nome del paese natìo, Delia nella provincia di Caltanissetta (vi era nato il 29 novembre 1892), « quel paesetto sperduto laggiù nell'interna Sicilia, scriveva, oggi per me grande e vago come l'Acitrezza verghiana », e sentì come suoi proprî i miti del Verga e dei suoi personaggi, la famiglia, la « casa », la « roba ». Ma insieme con quella che con parola sua vorremmo dire « sicilianità platonica » elemento costante del suo animo e della sua mente, è da ricordare come fondamentale per la formazione della sua personalità l'incontro con un mondo del tutto diverso, alla Facoltà di lettere pisana nel 1910 e l'anno seguente alla Scuola Normale, in quella Toscana e fra quei compagni fra cui approdò « timido e impacciato a spogliarsi lo scoglio della nativa barbarie », come egli scrisse nel *Ricordo di Ferdinando Bernini* (in « Belfagor », IX (1954), 455-62), in cui col compagno e l'amico così felicemente egli delinea e quella scuola tutta e se medesimo, « nella sua spinosa timidezza », nei suoi giovanili affanni e orgogli, nelle sue scoperte. Fra le quali prima e decisiva fu la filosofia del Croce, che tutto lo prese, mentre attendeva agli studi letterari sotto la guida di Francesco Flamini, da lui affettuosamente ricordato in un altro scritto, *Ricordo di F. F.*, (in « Belfagor », XVI (1961), 219-24). Del Gentile, trasferito all'Università di Pisa quand'egli era ormai laureato (nel luglio 1914) ascoltò una lezione soltanto, rapito non dal pensiero ma dall'eloquenza come di apostolo — anche queste sono parole sue di un altro « ricordo » scritto per il decimo anniversario della morte del filosofo (in « Belfagor », IX, (1954), 345-6); — ne lesse due anni dopo « appassionatamente » il *Sommario di pedagogia* che gli chiariva tanti problemi mentre stava per intraprendere la carriera del maestro di scuola e attendeva alle lezioni per allievi ufficiali, raccolte nel vol. *Vita e morale militare* (1917, rist. poi col titolo *Vita e disciplina militare*), nelle quali l'insegnamento dell'idealismo si è fatto con l'esperienza viva e dolorosa del combattente (era stato al fronte sin dall'inizio della guerra, lasciandolo dopo la morte di un fratello e la mutilazione di un altro (1)), fede personale e vigorosa ed egli, sono ancora sue pa-

(1) Sull'intervento, la guerra e il dopoguerra, e gli spiriti suoi in quegli anni egli scrisse recentemente nell'art. *La nascita del fascismo* (*testimonianza di un vecchio combattente*) in « Belfagor », XVI, (1961), 137-53.

role, « svelava la sua vocazione di predicatore o se piace meglio di moralista » (*Avvertenza* per la V ed., Bari 1946). Più stretta consuetudine poté avere non con le idee soltanto ma con gli uomini, maestri e compagni di quell'indirizzo di pensiero a Napoli, dove fu dal '19 al '23 insegnante di lettere italiane e latine al collegio militare della Nunziatella: e Napoli, la Napoli di quegli anni, agitati e fervidi fu quasi una sua seconda patria, a cui sempre per tanti affetti e pensieri si sentì legato, la Napoli non del Croce soltanto e degli amici più giovani, contrastanti e riluttanti discepoli, ma del Di Giacomo e del Gaeta, un ambiente che gli offerse temi di lavoro e di discussione, ma più ancora valse a temperare con la sua umanità il carattere irto e corrucciato del giovane isolano. La lasciò per iniziare come incaricato al Magistero di Firenze nel 1923 l'insegnamento universitario (aveva conseguito la libera docenza in letteratura italiana nel 1921); e a Firenze dimorò sempre fino a quest'ultimo decennio (in cui si trasferì nella villa di Marina di Pietrasanta), professore titolare nella stessa scuola nel '26 dopo la vittoria nel concorso, e dal '34 alla Facoltà di lettere di Pisa, chiamato a succedere ad Attilio Momigliano. Anche l'ambiente fiorentino, per tanti aspetti meno a lui congeniale, contribuì a compiere la sua personalità, sia per i nuovi amici che gli offerse, di diversa provenienza, cultura, gusti (tra i primi Michele Barbi, collega e maestro, « che, come è detto nella dedica dei *Problemi di metodo critico*, sa discorrere con noi giovani e insegnare senza parere », e che ricordò nel discorso commemorativo *Michele Barbi e la nuova filologia*, rist. nel vol. primo de *La critica letteraria contemporanea*, II ed.), e i discepoli diretti della scuola fiorentina e poi della pisana, come quegli altri anche più anziani che intorno a lui si raccoglievano, sui quali tanto poté la forza della sua parola e del suo ingegno, sia non dirò per i nemici ma per gli avversari, non pochi, che finirono pur essi per diventare necessari come idoli polemici al suo scrivere e alla sua stessa vita. Ché, come è noto, se così vivo ebbe il senso, anzi il culto dell'amicizia, egli ebbe pure sempre il bisogno di avere degli avversari, che impersonando idee e costumanze da lui osteggiate mettessero a prova il suo temperamento agonistico. Poté anche allora, dal '26 al '31, dare, fuori della scuola, la misura della sua maturità e delle sue varie attitudini con le riviste da lui dirette, il *Leonardo* (dal '26 al '29) che da organo della Fondazione per la diffusione della cultura italiana all'estero, e perciò di mera informazione, egli seppe trasformare in uno dei periodici più vivi e animosi e ricchi del tempo, e *La Nuova Italia* (dal 1930 all'estate del '31 quando per motivi politici fu costretto a lasciarne la direzione) con la quale si proponeva di proseguirne l'opera: importanti per gli studiosi provetti e giovani di varia cultura e tendenze che chiamati da lui vi collaborarono, in un comune intento di libera discussione, importanti per quel che egli vi scrisse, articoli programmatici e storico-critici, recensioni o noterelle polemiche, che gli permisero di dispiegare la vocazione di critico-moralista con l'alternanza stessa di scritti polemici e di scritti più strettamente critici e con la consapevolezza che negli uni e negli altri si esprimeva dell'intima connessione di « scienza » e « vita » e perciò fra conoscenza storica e problemi del presente.

Parrà forse che contrariamente all'indole di questa rivista, troppo ci siamo attardati in discorsi estranei all'opera critica del Russo, all'apporto suo agli studi della nostra storia letteraria. Ma direi che lo richiegga egli stesso, che più di una volta ci ha ricordato queste sue esperienze e gli ambienti da cui ha tratto non meno che dai libri questo o quel carattere, questo o quel motivo della sua personalità e della sua stessa cultura: e per vero prima dei temi da lui studiati ci si presenta la sua persona, così viva in tante sue pagine, anche se egli ritenesse di aver « domato » l'« autobiografismo » della sua giovinezza e respingesse come sopravvivenza di un deteriore romanticismo le risorgenti tentazioni autobiografiche. Ma un'autentica vena autobiografica corre per l'opera sua e ad essa meno riluttante egli ha ceduto in questi ultimi anni con gli scritti di cui abbiam fatto menzione e che insieme con altri di simile ispirazione si potrebbero raccogliere componendone un bel libro di « Confessioni e battaglie ». Non solo però in queste pagine di scoperta autobiografia egli è venuto narrando se stesso, bensì in tante altre più specificamente critiche, e tutti sanno come egli partecipasse con la sua vigorosa personalità alla vita delle opere studiate, serbandone l'efficacia nel suo stesso stile, identificandosi senza venir meno al compito del critico con la persona ideale dei suoi autori, non sappiamo se per la loro potenza o per la prepotenza sua: così dai commenti e dai saggi che li accompagnano o ne derivano son venuti fuori più di un ritratto di Luigi Russo, un Russo-Machiavelli, un Russo-Manzoni, un Russo-Verga, un Russo-Boccaccio e persino in pagine più tarde un Russo-Rustico di Filippo.

E se nella prefazione all'*Elogio della polemica* (1933), un libro così caratteristicamente suo, egli giustificava gli scritti in esso raccolti e la tendenza che gli era propria a trapassare dall'esercizio della critica alla più vivace polemica con un argomento d'ispirazione crociana: « Ogni pensiero critico, in fondo, è sempre essenzialmente polemico; sicché per noi l'elogio della polemica si riduce in ultima analisi, in un elogio della critica stessa », di fatto nella sua polemica vi è più che un dibattito di opposte idee o di contrastanti tendenze, bensì anzitutto ancora la sua persona di fronte ad altre persone, l'espressione di un vigore d'animo che mal sa contenersi in una discussione oggettiva. Non che alle sue polemiche faccia difetto un motivo ideale o che egli armeggi per il puro gusto di armeggiare secondo un vezzo letterario da lui combattuto, né che non avesse significato politico quel suo energico richiamo alla polemica sia pure in apparenza culturale o letteraria, allora e, si può aggiungere, anche in tempi a noi più vicini. Ma al di là del valore intrinseco, ideale, vi è in queste pagine, complemento necessario di quelle più puramente critiche, la rappresentazione che Luigi Russo vien facendo di se medesimo nel suo animoso battagliare coi suoi vari antagonisti: la polemica dunque ancora come autobiografia, espressione spesso artisticamente felice della sua vitalità, ed anche talora come divertimento frammezzo al lavoro critico, divenendo quei suoi avversari personaggi a cui si sente legato e che finiscono per essergli cari. Per questo più che ai suoi maestri, De Sanctis e Croce, così lontano com'è dalla superiore bonomia del primo, fedele

anche negli scritti suoi alla « misura dell'ideale », o dalla variamente sfumata ironia del secondo, trapassante dalla argomentazione loica all'aneddoto, alla celia, egli ci fa per non poche sue pagine pensare al Baretti: un Baretti, s'intende, tanto più teoricamente ferrato e ricco di ben altra esperienza umana e artistica, ma senza che si possa parlare di derivazione e nemmeno di uno studio particolare, a lui affine per gusto combattivo e per estro di scrittore, sì che bene nell'autore dell'*Elogio della polemica* e nel direttore di *Belfagor*, per non dire in tutta l'opera sua, riconosciamo il nostro Aristarco. Certo — e le pagine del polemista ne sono una riprova — la critica non era per lui mero esercizio intellettuale, bensì impegno di tutta la sua persona e, se non sempre possiamo consentire con questo o quel suo giudizio, sentiamo nei saggi, nelle monografie, nei commenti che di fronte alla personalità dello scrittore sta, non come troppo spesso accade un povero manovale degli studi, bensì una personalità robusta e originale.

Si direbbe che di proposito, a parte la convenienza accademica, egli abbia scelto come primo tema, argomento della sua tesi di laurea, il Metastasio, ossia un autore quant'altri mai disforme dai suoi gusti (« Quando scelsi la tesi di laurea, si legge nel citato *Ricordo di F. Flamini*, la scelsi non perché io avessi alcuna simpatia per l'argomento, ma perché, consapevole del ribollimento sulfureo del mio animo, preferii far cadere la scelta su un autore lontanissimo dalla mia psicologia »): ne venne la monografia (1915 negli « Atti della Scuola Normale di Pisa » e in II ed., Bari, 1921; ma è da tener presente la prima ed. per l'appendice sulla storia della critica metastasiana), un libro metodicamente sicuro che pur riprendendola corregge in qualche parte l'interpretazione del De Sanctis. Ma delle letture filosofiche di quegli anni sono documento lo studio sulla catarsi aristotelica (1914, rist. nella II ed. dei *Problemi di metodo critico*, Bari, 1950) e le già ricordate lezioni di *Vita e disciplina militare*. E temi più vicini e congeniali trovò nel Verga e nel Di Giacomo, a cui dedicò due libri (1919 e 1921); iniziando col primo lo studio di uno scrittore che doveva accompagnarlo per buona parte della sua vita e diventare uno dei suoi autori, ed « esasperando » con l'altro « una maniera di critica che allora si chiamava critica estetica », come ebbe a scrivere ristampandolo nel vol. *Scrittori poeti e scrittori letterati* (Bari, 1945): quel saggio, egli ci confessa « fu scritto in una specie di ebbrezza intellettuale e artistica, amore per Napoli e amore per gli studi e per la mia stessa giovinezza », ma a ragione vi riconosce, nonostante queste concessioni a giudizi acerbi di un censore del tempo, che « sotto quell'espansione estetica pur si moveva e maturava una vocazione storica ». Ne è riprova il volume dei *Narratori* (1923), che avrebbe dovuto essere un manuale di informazione bibliografica e fu invece il suo banco di prova di storico della letteratura e del costume, fondato su molte e varie e non sempre grate letture di opere che soltanto raramente erano di pura poesia: tutta una zona della cultura italiana illuminata con giudizi fermi e precisi su scrittori maggiori, minori e minimi. Il medesimo interesse estetico e morale a un tempo ispira l'ampio studio che è in certo senso uno sviluppo del libro precedente, su *Abba e la let-*

teratura garibaldina dal Carducci al D'Annunzio, ricco di spunti critici (ripresi e svolti in posteriori pagine sull'Abba) e di un insegnamento attuale: né egli esce da quell'ambito di tempo né dal suo mondo ideale col libro *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (1928), un libro anche questo di origine occasionale, composto come parte di un volume miscellaneo sulla storia dell'Università di Napoli, ma anche se di carattere composito per successive aggiunte e non privo di diseguaglianze, importante per la presentazione di un ambiente e di singole figure, per la rinnovata consuetudine col De Sanctis, non critico soltanto ma educatore politico. Ma su tutte le opere giovanili spiccano i *Problemi di metodo critico* (1929), un libro in questa edizione (quella « radicalmente rinnovata » del 1950, è altra cosa) fra i suoi migliori, unitario nonostante la disparità dei soggetti e delle occasioni degli scritti raccolti, uno di quelli che meglio ce lo fanno conoscere nell'attitudine che gli era propria di cogliere l'essenziale di un problema e di fissarlo in una formula suggestiva, nel senso della critica come attività speculativa insieme e pratica, conoscenza del passato e lezione per il presente. È qui il Russo del decennio 1919-'29, il Russo che allora s'impose come maestro ai coetanei e ai più giovani, il rappresentante più preparato e originale della critica postcrociana; e del libro è un certo modo il compimento l'altro, uscito posteriormente (1933), *Elogio della polemica, Testimonianze di vita e di cultura (1918-1932)*.

Si leggono fra l'altro nei *Problemi* l'articolo-recensione sull'*Antologia della critica letteraria* di Aldo Andreoli, che ci offre un'illuminante dimostrazione dei caratteri positivi e negativi e dell'apporto duraturo delle poetiche rinascimentali nella storia della critica letteraria, o la recensione di una nuova edizione commentata delle *Rime* dell'Angiolieri, che delinea con felice novità, superando un'interpretazione romantica allora ancor persistente, la personalità di Cecco, non senza giovarsi dell'esperienza più vicina di gusti e atteggiamenti di letterati toscani contemporanei (e quanti sulla poesia di Cecco han poi scritto di qui son partiti quando non hanno voluto rinnovare la vieta convenzionale figurazione), o l'articolo sul *Frate Jacopone* del Sapegno, primo incontro con un poeta remoto da lui eppure a lui così congeniale, e proposta di una riconsiderazione dei metodi della critica, per una comprensione più duttile delle molteplici forme di espressione, non tutte riconducibili alla poesia pura, e fra queste particolarmente interessante per il proprio peculiare carattere la poesia di un mistico. Meno ci persuade oggi l'articolo sul problema della genesi e dell'unità della *Commedia* per il prevalere di un astratto interesse filosofico su di un interesse specifico per la poesia dantesca: ma esso è pure documento del suo travagliarsi intorno a problemi posti e lasciati aperti dal Croce, dell'efficacia sulla sua mente delle obiezioni al Croce mosse dal Gentile, del tentativo di conciliare opposte esigenze in una più comprensiva concezione della poesia e della sua storia. Non per queste pagine soltanto, ma per tutto il lavoro suo di quegli anni egli veniva ad essere partecipe di un dibattito ideale che con altri poté risolversi o esaurirsi in vuote formule, ma che nel caso suo era fondato su di una reale e ricca esperienza estetica e umana, quale oltreché nei libri citati riconosciamo in quelli

nuovi e più impegnativi pubblicati in quel tempo, testimonianza di una vigorosa maturità e della ricchezza dei suoi interessi, i *Prolegomeni* e il commento al *Principe* (1931) e il rifacimento del *Verga* (1934).

Nella prefazione di questo rinnovato *Verga* egli definiva l'ideale suo della critica, a cui era giunto attraverso quel dibattito e che lo aveva guidato nel suo lavoro. « Quanto al metodo seguito, vi leggiamo, egli (l'autore) s'illude di aver potuto dare in questo volume forma più matura a un suo ideale di critica, tentato e accarezzato in lavori precedenti, una critica che tenesse conto della distinzione tra poesia e non poesia, secondo gli esempi della più alta storiografia letteraria contemporanea, ma che al tempo stesso valesse a darci, al di là di ogni lettura rapsodica, la storia unitaria del mondo poetico dell'artista (per riprendere la vecchia, ma ancor utile, e scientificamente viva, terminologia del De Sanctis). Poiché è persuaso che, col venir distinguendo la poesia dalla non poesia, si viene a conservare, ad arricchire e svolgere, per vigorosa sublimazione filosofica, l'eredità della critica umanistica; ma, col cogliere insieme la storia unitaria del mondo poetico, ... con maggiore avvedutezza e cautela teorica, oggi, si va incontro a quella più profonda esigenza di storicismo organico, che fu l'ideale troppo impetuoso e lutulento, ma sempre positivo e assai fecondo, della critica romantica e particolarmente della critica desanctisiana ». E ancora a proposito del libro verghiano: « L'autore ha poi tenuto fede a quello che egli crede un canone fondamentale della critica d'arte: raccontare lo svolgimento artistico di un creatore, come fosse la riflessione del suo svolgimento morale. Poesia frammentaria, episodica, " a luoghi ", là dove il mondo morale è ancora immaturo o è troppo intimamente corroso e stanco; poesia unitaria e circolare, dove c'è equilibrio e compattezza di visione e di sentimento ».

È qui in una delle formulazioni sue più felici la critica quale egli intese e quale attuò, e il suo significato e il valore storico: una critica che dal Croce procede e si sviluppa nel periodo che nella storia del pensiero crociano è delimitato dai *Nuovi saggi d'estetica* (accuratamente recensiti dal Russo) alla *Poesia* (in cui, come il Russo riconobbe, erano soddisfatte tante esigenze poste dai più vigili critici e letterati) e fa valere energicamente contro male intesi estetismi o troppo restrittive interpretazioni del pensiero crociano e della sua metodologia critica l'esigenza di una comprensione piena e articolata dell'opera di poesia, che non può non essere storica e alla storia, storia civile e politica e storia delle tradizioni artistiche, per tanti legami si ricongiunge. Di qui il costante richiamo al De Sanctis e l'insistenza sul desanctisiano « mondo ideale » dei poeti, che egli preferirà poi denominare la « poetica », e che in effetti permette di mettere in luce i nessi dell'opera di poesia con la storia tutta. Non chiederemo al Russo una paziente analisi di concetti, alla quale mal si adattava la sua mente: ma tutto suo era un intuito pronto di come si dovesse impostare una questione, di quel che fosse vivo e fecondo in una tendenza di pensiero, di quello a cui importasse dar rilievo e sviluppo in una determinata situazione.

Significativa è pure la scelta dei temi di studio di questi anni:

il Machiavelli e il Manzoni, due scrittori di fronte ai quali la sua coscienza non soltanto estetica ma civile e morale si sentiva così fortemente impegnata, e sui quali pur fra così fecondo recente rinnovamento della critica intorno all'opera loro, egli seppe dire cose sue e importanti per la passione stessa con cui li lesse e li fece leggere ai suoi scolari. Così il suo *Machiavelli* (gli scritti che allora e poi gli dedicò raccolse posteriormente (1945, I ed.) in un volume) ci ha offerto più che alcune formule felici, dei punti fermi negli studi machiavelliani (penso alla determinazione del carattere proprio distintivo del *Principe* e dei *Discorsi*, all'interpretazione della *Mandragola* ecc.): così per il Manzoni per cui venne a compiere e in più di un punto a correggere interpretazioni precedenti — sopra tutto degno di ricordo è il suo rifiuto di accettare il consequenziario limitativo giudizio crociano dei *Promessi Sposi* e il riconoscimento dei vari toni poetici e non poetici che armonicamente vi si compongono. Così come per un altro scrittore, anch'esso negli anni più vicini nuovamente studiato dai critici, che venivano a correggere l'unilateralità dell'interpretazione desanctisiana, il Boccaccio: non una pausa di divertimento nell'opera del critico moralista, bensì anche questa una lettura in cui è presente insieme la ricca umanità del narratore e la vigile coscienza morale e estetica dell'autore delle chiose e delle postille.

Ma è anche degno di nota che per questa puntuale continuata attenzione al testo e, s'intende, per la sua apertura mentale il Russo giungesse pure ad una critica dello stile e del linguaggio dei suoi scrittori senza per questo respingere la tradizione di pensiero e di critica che era la sua né venir meno al suo abito di moralista, a scrivere pagine come quelle sul periodo del Machiavelli e sul carattere delle metafore machiavelliche, sull'aggettivazione del Manzoni lirico, sul vario valore dei neologismi dell'Alfieri (commentò pure in quegli anni (1935) l'autobiografia alfieriana) e in seguito quelle sulla sintassi di Jacopone e infine il capitolo esemplare sulla lingua del Verga, aggiunto in una nuova edizione della monografia verghiana (1940). Gli si fece più chiaro allora il valore dell'« arte » e della tradizione artistica, congiunta e pur distinta dalla pura poesia: come ben si vede nel saggio *Carducci critico* (1935), in cui accogliendo suggerimenti di Domenico Petrini rivendica il valore proprio della critica carducciana, critica del linguaggio poetico e delle tradizioni d'arte, e riesce a dare un ritratto compiuto e del tutto persuasivo del poeta critico.

Si comprende come per queste prospettive diverse che gli si aprivano nel corso del suo lavoro e per i molti interessi che lo ispiravano, l'opera sua tutta dovesse riuscire particolarmente stimolante sui lettori e sopra tutto sui discepoli, indirizzandoli verso ricerche di vario carattere e formando la loro tempra di studiosi: certo se di ogni discente si dovrebbe dire che l'opera non si esaurisce nelle pagine scritte e stampate, del Russo ben si può affermare che l'opera sua, per quanto importanti siano i suoi libri, non è racchiusa in essi soli, ma va considerata in più vasto ambito, nel lavoro che direttamente o indirettamente ha ispirato o promosso. Lo sanno meglio degli altri gli allievi della Scuola Normale di Pisa, della quale fu anche direttore nel periodo difficilissimo dal 1944 al '48 e in cui insegnò dal '34

al '50 (1): anche se si avviarono poi per altre vie, del suo insegnamento, anzi di quel vero e proprio dominio che egli esercitava col vigore del suo ingegno e del suo carattere, essi non si dimenticarono mai. E la scuola contribuì senza dubbio a confermare e precisare il suo ideale di critica di cui egli pose in forte rilievo il momento che gli piacque definire « oratoria del gusto », e di questa « oratoria » fu maestro sia con l'assumere nella prosa sua tante espressioni e immagini degli scrittori studiati, sia con quelle definizioni di cui tanto si compiacque, e sono pur esse un segno del suo temperamento di artista maestro, di un estro insieme loico ed espressivo, e che mal sono state da altri riecheggiate. Dalla scuola, e precisamente da corsi della Scuola Normale sulla critica letteraria, sono usciti, per alcuni dei saggi almeno (fra gli altri lo studio minuto ed attento e istruttivo sulla critica del Croce) i tre volumi sulla *Critica letteraria contemporanea* (voll. I e II, 1942, II ed. col III vol. 1947): teorici insieme al solito e polemici, un quadro della critica dall'età del Carducci e del metodo storico agli ermetici, che è anche un altro ritratto suo coi suoi ideali e anti-ideali, i suoi gusti e i suoi umori.

Così pure egli per quei suoi scolari, della Normale e della Facoltà di lettere pisana, venne via via svolgendo sino a quest'ultimo anno capitoli della nostra storia letteraria, e trattò dopo il Manzoni (un corso universitario è il volume *Personaggi dei Promessi sposi*) e dopo il Boccaccio, dell'Alfieri politico (ne venne l'introduzione all'edizione lemonnieriana (1943) del trattato *Del principe e delle lettere*), del Foscolo (ne vennero le pagine sul Foscolo politico e il commento (1941) delle liriche e dell'*Ortis*), del Leopardi (di cui commentò i *Canti* (1945) delineando nell'introduzione la storia della sua poesia senza sacrificare l'uno all'altro i diversi momenti, individuandone i caratteri distintivi), della poesia del Duecento (e son particolarmente da ricordare le pagine su Jacopone e su Rustico di Filippo), del Sacchetti e della novellistica trecentesca, sino ai corsi più recenti coi quali aveva pressochè compiuta quella *Storia*, di cui vide pubblicato il primo volume e un più breve compendio (2). Ma essa era si può dire ormai tutta stesa e, se forse ancora (non sappiamo) lacunosa in qualche parte, nella forma definitiva, bene noi già la conosciamo attraverso i saggi da lui diversamente e a più riprese ordinati, dalla raccolta in quattro volumi della raccolta di *Ritratti e disegni storici*, di cui dopo l'edizione laterziana sono usciti ora nell'edizione definitiva presso la casa Sansoni i due primi (3). Non è qui il luogo di discutere su questo o quel libro, su questa o quella sua interpretazione (per i libri più recenti, come il *Carducci senza retorica* e il primo volume della *Storia*

---

(1) Dell'Università di Pisa fu rettore nel periodo badogliano e dopo la liberazione (1944-45). Dopo la ricostituzione dell'Accademia dei Lincei (1946) fu nominato Socio Nazionale; era anche Socio corrispondente dell'Accademia della Crusca.

(2) L. R., *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze, Casa Ed. D'Anna, 1961, pp. 834 in-8°.

(3) *Serie prima*: *Studi sul Due e Trecento*, 1960, pp. X-494, in-8° gr. e *Serie seconda*: *Dall'Ariosto al Parini*, 1961, pp. VIII-488 in-8° gr. Nell'*Avvertenza* a questo vol. il Russo scriveva di « *voler* concludere il *suo* insegnamento universitario con la *sua Storia della letteratura italiana*, lavorata pezzo per pezzo nella fucina della scuola ».

basti rinviare il lettore alle recensioni di G. Bárberi Squarotti e G. De Blasi in questo « Giornale » (**135**, 472-5 e **136**, 128-31): soltanto sarà da riconoscere che la storia della letteratura gli si presentava come la conclusione naturale di tutta la sua attività, la *summa* dell'opera dello studioso e dell'insegnante e, se si vogliono esprimere delle preferenze personali e personali dissensi aggiungere che il Russo maggiore, l'appassionato interprete del Machiavelli, del Manzoni, del Boccaccio, del Verga si desidera in altre sue pagine, sul Petrarca ad esempio, sul Poliziano, sull'Ariosto, sul Parini, autori che egli sembra aver affrontato piuttosto per un compito impostosi che per un'adesione spontanea dell'animo.

Ora piuttosto che il critico, col quale si vorrebbe discutere accogliendo o limitando questa o quella sua affermazione, ci sta dinanzi l'uomo nella sua interezza, quale abbiamo conosciuto e quale, come si è detto, ci si raffigura in tante sue pagine. Nelle più antiche e nei fascicoli tutti del *Belfagor*, la rivista dal titolo machiavellico e diabolico, con la quale egli riprese dopo il forzato silenzio un'attività di libero maestro e censore a cui si sentiva chiamato e che proseguì dal 1946 sino ad oggi, rivista di cultura e di polemica, fedele immagine della sua natura fervida e appassionata, ingiusta talora anche ma in fondo umanissima sempre. Lo sentiamo nelle sue stesse contradizioni, in certe uscite che possono sorprendere eppure ci s'impongono per la loro schiettezza e la stessa singolarità, come quando dopo aver manifestato negli ultimi anni il suo dissenso dal Croce e non soltanto dal Croce politico, mal sopportando il diffuso ostentato anticrocianesimo gli è venuto di scrivere che « quelli che furono seguaci del maestro napoletano sentono il bisogno di un più urgente arroccamento sulle sue dottrine in un momento di tanta dispersione... Il caso nostro è analogo a quello del personaggio verghiano di *Dal tuo al mio*, Luciano, il capomastro, che quando sente il grido: "La miniera è allagata!" si dimentica di essere stato un socialista difensore degli operai affamati, e sente rinascere in petto la sua logica di proprietario, la dote della moglie, e corre per difendere il suo ». O come nella dedica della *Critica letteraria contemporanea*, nella quale dopo persone a lui carissime sono ricordati con gli amici i nemici: « Dedico questa raccolta di saggi... a voi pure amici e nemici, scolari e non scolari, che avete sofferto delle mie irruenze e dei miei maltrattamenti critici, dei quali, a dire il vero, il primo a crucciarsi e qualche volta a mortificarsi è stato il vostro a suo modo affezionato, sempre irato ma maligno mai Luigi Russo ».

MARIO FUBINI

INDICE ALFABETICO

DELLE RASSEGNE, DEL BOLLETTINO E DEGLI ANNUNZI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXVIII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Accame Bobbio A., *La crisi manzoniana del 1817*, 314.

Alberti L. B., *Opere volgari*. Della Famiglia, *Cena familiaris*, *Villa*, ed. C. Grayson, 113.

Aretino P., *Lettere. Primo e Secondo Libro*, ed. F. Flora, note di A. Del Vita, 459.

Bacchelli R., *Leopardi e Manzoni*, 478.

Bárberi Squarotti G., *Astrazione e realtà*, 488.

Barbieri T., (contributi vari sul Carducci), 324.

Battaglia S., *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. I, 293.

Bellonci G., v. Nievo, 485.

Bembo P., *Prose e Rime*, ed. C. Dionisotti, 302.

Bézzola G., v. Foscolo, 607.

Binni W., *Carducci e altri saggi*, 611.

Boito C., *« Senso » e altre storielle vane*, ed. P. Nardi, 616.

Bosco U., *Petrarca*, 297.

Bozzetti C., *La formazione del Nievo*, 485.

Branca V., v. *Studi Goldoniani*, 604.

Carducci G., *Giambi ed epodi*, ed. E. Palmieri, 149.

Carducci G., *Odi barbare*, ed. M. Valgimigli, 149.

Carducci G., *Lettere*, vol. XXI, ed. M. Valgimigli, 618

Carini A. M., v. Tasso, 492.

Caro A., *Lettere familiari*, vol. I e II, ed. A. Greco, 135.

Caro A., *Lettere familiari*, vol. III, 322.

Castellani A., v. Studi linguistici, 155.

Castiglione B., *Opere*, ed. C. Cordiè, 155.

Cellini B., *Opere*, ed. C. Cordiè, 155.

Chabod F., v. Machiavelli, 630.

Cocchiara G., Sciacca G. M., *Il Cantastorie delle regioni d'Italia*, collana, 637.

Colicchia C., *Il « Saggio di poesie » del 1779 e la prima poetica montiana*, 635.

Contini G., v. Poeti del '200, 273.

Cordiè C., v. Castiglione, Della Casa, Cellini, 155.

Croce B., *Nella penisola iberica*, 319,

Curtius E. R., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, 490.

Cutolo A., *L'autografo manzoniano Citterio de « La Pentecoste »*, 158.

Della Casa G., *Opere*, ed. C. Cordiè, 155.

Del Vita A., v. Aretino, 459.

De Marchi E., *Tutte le opere*, vol. I e II, ed. G. Ferrata, 443.
De Micheli E., *Tutto D'Annunzio*, 151.
Dionisotti C., v. Bembo, 302.
Dizionario biografico degli Italiani, vol. I, 154.
Dzinba T. V., *C. Goldoni, bio-bibliografia* (in russo), 157.

Fallani G., *Canto II dell'Inferno*, 593.
Ferrata G., v. De Marchi, 443.
Flora F., v. Aretino, 459.
Foscolo U., *Tragedie e poesie minori*, ed. G. Bézzola, 607.
Frattini A., v. Leopardi, 323.

Galanti B. M., *Vita tradizionale dell'Abruzzo e del Molise*, 636.
Galimberti C., *Linguaggio del vero in Leopardi*, 147.
Gamba B., *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, ed. N. Vianello, 141.
Getto G., *Canto I dell'Inferno*, 593.
Gibbon's Journey from Geneva To Rome: His Journal, (1764), 493.
Giotti V., *Appunti inutili*, ed. A. Pittoni, 326.
Grayson C., v. Alberti 113.
Greco A., v. Caro, 135; 322.
Griffith T. G., *Avventure linguistiche del Cinquecento*, 451.

Herrick M. T., *Italian Comedy in the Renaissance*, 322.

Isella D., v. Porta, 311.
Italian Renaissance Studies per C. M. Ady (in memoria), 322.

Lelièvre R., *Le théâtre dramatique italien en France*, 1855-1940, 325.
Leopardi G., *Canti*, ed. A. Frattini, 323.

Machiavelli N., *Il Principe*, ed. F. Chabod, 630.
Mangini N., v. *Studi Goldoniani*, 604.
Mangini N., *Bibliografia goldoniana* (1908-'57), 634.
Manzoni A., *I promessi sposi*, introduzione di A. Moravia, 475.
Marcazzan M., « *Lectura Dantis* » *scaligera*, 593.
Marcazzan M., *Canto V dell'Inferno*, 593.
Marchetti G., *Il Friuli. Uomini e tempi*, 637.
Mazza G., *Il Laudario jacoponico Δ-VII-15 della Bibliot. Civica di Bergamo*, 132.
Monteverdi A., *Frammenti critici leopardiani*, 144.
Monteverdi A., *La composizione del « Canto notturno »*, 144.
Moravia A., v. Manzoni, 475.
Morra O., *Fogazzaro nel suo Piccolo Mondo*, 317.

Nardi B., *Dal* Convivio *alla* Commedia, 563.
Nardi P., v. C. Boito, 616.
Nicolini F., *L'« Editio ne varietur » delle opere di B. Croce*, 319.
Nievo I., *Confessioni di un italiano*, introduz. di G. Bellonci, ed. E. Spagnol Vaccari, 485.

Padoan G., *Per una nuova ediz. del « Comento » di G. Boccaccio*, 601.
Padoan G., *L'ultima opera di G. Boccaccio: le « Esposizioni sopra il Dante »*, 601.
Palmieri E., v. Carducci, 149.
Pecoraro M., *Per la storia dei carmi del Bembo; una redazione non vulgata*, 573.
Petronio G., *Parini e l'illuminismo lombardo*, 470.
Pini V., v. Vecchi, 491.

Piromalli A., *Canto VI dell'Inferno*, 593.
Pittoni A., v. Giotti, 326.
Poeti del Duecento, ed. G. Contini, 273.
Pompeati A., *Canto IV dell'Inferno*, 593.
Porta C., *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*, ed. D. Isella, 311.

Ralphs Sh., *Etterno Spiro. A Study in the Nature of Dante's Paradise*, 629.
Rebora, (scritti di vari autori per C. R.), 326.
Ridolfi R., *Su un famoso saggio di De Sanctis: « L'uomo del Guicciardini »*, 630.

Sapegno N., *Canto III dell'Inferno*, 593.
Sciacca G. M., v. *Cantastorie*, 637.
Sozzi B. T., v. Tasso, 492.
Spagnol Vaccari E., v. Nievo, 485.
Studi di filologia italiana, vol. XVIII-1960, 153.
Studi Goldoniani, (Atti del Convegno del 1957), 604.
Studi linguistici italiani, diretti da A. Castellani, 155.

Tasso T., *Gerusalemme liberata*, introduz. di B. T. Sozzi, ed. A. M. Carini, 492.
Toffanin G., *Canto VIII dell'Inferno*, 593.
Toschi P., *Tradizioni popolari italiane* 159.

Valgimigli M., v. Carducci, 149.
Valgimigli M., v. Carducci, 618.
Vallone A., *Canto VII dell'Inferno*, 593.
Vecchi G., Pini V., Piano per un *Corpus dictatorum italicum*, 491.
Vianello N., v. Gamba, 141.

Zanette E., *Suor Arcangela monaca del '600 veneziano*, 467.

Weinberg B., *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, 632.
Wellek R., *A History of Modern Criticism*, 325.
Wilkins (omaggio a E. H. W.), 492.

INDICE DELLE MATERIE
DEL VOLUME CXXXVIII

MARIO COSTANZO, *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero* . . . . . pag. 1

LUIGI BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni leopardiane* . . . . » 39

MARIA CORTI, *Da un convento veneto a un castello piacentino (L'autore del «Delfilo» non è Francesco Colonna)* . . . . » 161

GAETANO TROMBATORE, *I sonetti e le odi giovanili di A. Manzoni e l'idillio «Adda»* . . . . . » 196

FIORENZO FORTI, *Il limbo dantesco e i megalopsichoi dell'etica nicomachea* . . . . . » 329

BARTOLOMEO GENERO S. J., *Ricerche bettinelliane. - La riforma dell'insegnamento della storia nelle scuole dei Gesuiti e l'origine del «Risorgimento»* . . . . . » 365

MARIA LUISA SUMMER, *Le approssimazioni stilistiche di Antonio Fogazzaro* 402-522

GIORGIO BÄRBERI SQUAROTTI, *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini* . . . . . » 497

VARIETÀ

FRANCA AGENO, *Sulle controversie linguistiche in Italia* . . . » 90

SEBASTIANO TIMPANARO, *Due note leopardiane* (con una postilla di M. F.) . . . . . » 101

GIUSEPPE PACELLA, *Note al testo dello Zibaldone* . . . . . » 107

ROBERTO RIDOLFI, *Schede per l'Epistolario del Machiavelli. Una lettera inedita di Filippo de' Nerli e altro* . . . . . » 232

EMILIO BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del «Furioso»* (A proposito dell'edizione Debenedetti-Segre) . . . . . » 239

CONOR FAHY, *Un trattato di Vincenzo Maggi sulle donne e un'opera sconosciuta di Ortensio Lando* . . . . . » 254

ROBERTO RIDOLFI, *Schede per l'Epistolario del Machiavelli* . . » 552

LANFRANCO CARETTI, *Una lettera sconosciuta di Vittorio Alfieri* » 557

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

PIER VINCENZO MENGALDO, L. B. ALBERTI, *Opere volgari*. Volume Primo. *I libri della famiglia - Cena familiaris - Villa*, a cura di Cecil Grayson . . . . . » 113

CESARE SEGRE, *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini » 273

VITTORIO SPINAZZOLA, EMILIO DE MARCHI, *Tutte le opere*, a cura di Giansiro Ferrata. Vol. I. *Esperienze e racconti*. Vol II. *Grandi romanzi* . . . . . » 443

ÉTIENNE GILSON, BRUNO NARDI, *Dal « Convivio » alla « Commedia »* (Sei saggi danteschi) . . . . . » 562

CARLO DIONISOTTI, MARCO PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata* . . . . . » 573

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

GIUSEPPE MAZZA, *Il laudario jacoponico* Δ-VII-15 *della Biblioteca Civica « Angelo Maj » di Bergamo. Presentazione e testo critico* (Franca Ageno), p. 132. — ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note di AULO GRECO. Voll. I, II (Giuseppe Guido Ferrero), p. 135. — BARTOLOMEO GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*. Seconda edizione con giunte e correzioni inedite, riveduta e annotata da NEREO VIANELLO (Maria Corti), p. 141. — ANGELO MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*; — id., *La composizione del « Canto notturno di un pastore errante nell'Asia »* in « La rassegna della letteratura italiana » (Mario Fubini), p. 144. — CESARE GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi* (Saggi di Lettere italiane, I) (Mariateresa Cattaneo), p. 147. — GIOSUE CARDUCCI, *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di MANARA VALGIMIGLI; — id., *Giambi ed epodi*. Testimonianze, interpretazione, commento di ENZO PALMIERI (Giorgio Bárberi Squarotti, p. 149. — EURIALO DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio* (Sergio Antonielli), p. 151.

SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana* (Giuseppe Vidossi - Mario Fubini), p. 293. — UMBERTO BOSCO, *Francesco Petrarca* (Ettore Bonora), p. 297. — PIETRO BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI (Mario Martì), p. 302. — CARLO PORTA, *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*, a cura di DANTE ISELLA (D'Arco Silvio Avalle), p. 311. — AURELIA ACCAME BOBBIO, *La crisi manzoniana del 1817* (Fausto Ghisalberti), p. 314. — OTTORINO MORRA, *Fogazzaro nel suo Piccolo Mondo* (dai carteggi familiari) (Maria Luisa Summer), p. 317. — FAUSTO NICOLINI, *L'« Editio ne varietur » delle opere di Benedetto Croce*; BENEDETTO CROCE, *Nella penisola iberica*, a cura di FAUSTO NICOLINI (Mario Fubini), p. 319.

T. G. GRIFFITH, *Avventure linguistiche del Cinquecento* (C. Dionisotti), p. 451. — Tutte le opere di PIETRO ARETINO, *Lettere, Il primo e il secondo libro*, a cura di FRANCESCO FLORA, con note storiche di ALESSANDRO DEL VITA (Giuseppe Guido Ferrero), p. 459. — EMILIO ZANETTE, *Suor Arcangela, monâca del seicento veneziano* (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 467. — G. PETRONIO, *Parini e l'illuminismo lombardo* (Gianna Zuradelli), p. 470. — A. MANZONI, *I promessi sposi*. Introduzione di ALBERTO MORAVIA, disegni di RENATO GUTTUSO (Dante Isella), p. 475. — RICCARDO BACCHELLI, *Leopardi e Manzoni* (Luigi Blasucci), p. 478. — IPPOLITO NIEVO, *Confessioni di un italiano* con introduzione di GOFFREDO BELLONCI e a cura di ELENA SPAGNOL VACCARI; CESARE BOZZETTI, *La formazione del Nievo* (G. De Blasi), p. 485. — GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Astrazione e realtà* (Sergio Antonielli), p. 488.

« *Lectura Dantis* » *Scaligera*, diretta dal prof. M. Marcazzan: G. GETTO, *Il Canto I dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1960; G. FALLANI, *Il Canto II dell'Inferno*, ibid., 1960; N. SAPEGNO, *Il C. III dell'Inferno*, ibid. 1960; A. POMPEATI, *Il C. IV dell'Inferno*, ibid., 1960; M. MARCAZZAN, *Il C. V dell'Inferno*, ibid., 1960; A. PROMALLI, *Il C. VI dell'Inferno*, ibid., 1960; A. VALLONE, *Il C. VII dell'Inferno*, ibid., 1960; G. TOFFANIN, *Il C. VIII dell'Inferno*, ibid., 1960 (Giacinto Margiotta), p. 593. — GIORGIO PADOAN, *Per una nuova edizione del « Comento » di Giovanni Boccaccio*. In *Studi Danteschi*, XXV, 1958, pp. 129-249 — Id., *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio: le « Esposizioni sopra il Dante »* (Franca Ageno), p. 601. — *Studi Goldoniani*, a cura di VITTORE BRANCA e NICOLA MANGINI (Luigi Poma), p. 604. — U. FOSCOLO, *Tragedie e poesie minori*, a cura di GUIDO BEZZOLA (Giovanni Gambarin), p. 607. — WALTER BINNI, *Carducci e altri saggi* (Gennaro Barbarisi), p. 611. — CAMILLO BOITO, « *Senso* » *e altre storielle vane*, a cura di PIERO NARDI (Giorgio De Blasi), p. 616. — GIOSUE CARDUCCI, *Lettere. Volume* XXI, 1901-1907. Edizione Nazionale delle Opere di Giosué Carducci (Mario Fubini), p. 618.

ANNUNZI

Si parla di: *Studi di Filologia italiana. — Dizionario Biografico degli Italiani. — Studi linguistici italiani.* — Carlo Cordié. — Carlo Goldoni. — Alessandro Cutolo. — Paolo Toschi . . . . . pag. 153

Si parla di: *Italian Comedy in the Renaissance. — Italian Renaissance Studies.* — Annibal Caro. — Alberto Frattini. — Torquato Barbieri. — René Wellek. — Renée Lelièvre. — Virgilio Giotti e Giani Stuparich. — Clemente Rebora . . . . . » 322

Si parla di: Ernst Robert Curtius. — *Corpus dictatorum italicum.* — Ernst T. Wilkins. — T. Tasso (B. T. Sozzi). — Edward Gibbon . . » 494

Si parla di: Ralphs Sheila. — *Il Principe.* — Roberto Ridolfi. — Bernard Weinberg. — *Bibliografia goldoniana.* — Calogero Colicchia. — Bianca Maria Galanti. — *Il Cantastorie delle regioni d'Italia.* — Giuseppe Marchetti . . . . . » 629

Rettifica: Ancora a proposito della cronologia delle poesie pascoliane (Furio Felcini) . . . . . » 160

Replica di Manlio Dazzi . . . . . » 327

CRONACA

Stelloncini: Mirko Deanović. — *IV Congresso di studi italiani*, p. 328. — *Carteggio michelangiolesco. — IV Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, p. 639.

Necrologi: Arturo Pompeati (Natale Busetto), p. 494. — Luigi Russo (Mario Fubini), p. 640.

NOVITA'

IPPOLITO NIEVO

LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO

Scelta a cura di Bindo Chiurlo
Commento di Giorgio De Blasi

Nel 1961, pel centenario della morte del N., esce nella collezione dei Classici Italiani Loescher il romanzo dove campeggia il Friuli, curato da un sommo cultore della storia del Friuli.

Bindo Chiurlo, libero docente all'Università di Torino, fine letterato, direttore della *Rivista di sintesi letteraria*, ed esperto conoscitore del Nievo, cui dedicò molto del suo impegno filologico, aveva preparato una scelta scolastica dell'autore prediletto, che la morte gli impedì di completare col commento.

Valendosi di quella scelta (che si sviluppa, come d'uso, dentro il limite dei primi undici capitoli, fino alla caduta della repubblica di Venezia, per concorde giudizio stimati i più belli — più un breve epilogo) il De Blasi ha commentato il romanzo, l'unico davvero vivo tra il Manzoni ed il Verga, e vi ha posto una introduzione informativa per gli studenti, lumeggiando con l'aiuto dei lavori del Chiurlo e degli studiosi ultimi, i caratteri dell'opera, sia nel riguardo stilistico, che in quello psicologico, morale, storico, estetico. Particolare cura ha potuto dare (anche con la conoscenza delle carte del Chiurlo) al valore ermeneutico di diversi vocaboli di conio dialettale, per cui il commento apporta qualche precisazione rispetto ad altri anche recenti.

Compare qui in appendice, come primizia inedita, una prolusione critica: « L'intimo dramma di I. Nievo » del Chiurlo. Il testo è stato riveduto secondo gli apporti più recenti, su quello della collezione dei classici di Ricciardi.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXXVIII ANNO LXXVIII Fasc. 421
1° Trimestre 1961

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - N. SAPEGNO - A. SCHIAFFINI
G. VIDOSSI

1961
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SHL
WITHDRAWN
LIBRARY

Vol. CXXXVIII. Fasc. 421

SOMMARIO

MARIO COSTANZO, *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero* . Pag. 1
LUIGI BLASUCCI, *Sulle due prime canzoni leopardiane* . . . . . » 39

VARIETÀ

FRANCA AGENO, *Sulle controversie linguistiche in Italia* . . . . . » 90
SEBASTIANO TIMPANARO, *Due note leopardiane* (con una postilla di M. F.) . . . . . » 101
GIUSEPPE PACELLA, *Note al testo dello Zibaldone* . . . . . » 107

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

PIER VINCENZO MENGALDO, L. B. Alberti. — *Opere volgari*. Volume Primo. *I libri della famiglia — Cena familiaris — Villa*, a cura di CECIL GRAYSON » 113

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

GIUSEPPE MAZZA, *Il laudario jacoponico Δ-VII-15 della Biblioteca Civica « Angelo Maj » di Bergamo. Presentazione e testo critico* (Franca Ageno) p. 132. — ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note di AULO GRECO. Voll. I, II (Giuseppe Guido Ferrero), p. 135. — BARTOLOMEO GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*. Seconda edizione con giunte e correzioni inedite, riveduta e annotata da NEREO VIANELLO (Maria Corti), p. 141. — ANGELO MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*; — id. *La composizione del « Canto notturno di un pastore errante nell'Asia »* in « La Rassegna della letteratura italiana » (Mario Fubini), p. 144. — CESARE GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*. (Saggi di Lettere italiane, I) (Mariateresa Cattaneo), p. 147. — GIOSUE CARDUCCI, *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di MANARA VALGIMIGLI; — id. *Giambi ed epodi*. Testimonianze, interpretazione, commento di ENZO PALMIERI (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 149. — EURIALO DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio* (Sergio Antonielli), p. 151.

ANNUNZI a cura di LANFRANCO CARETTI, ALFREDO SCHIAFFINI, BRUNO MAIER, ANNA BUIATTI, FAUSTO GHISALBERTI, GIUSEPPE VIDOSSI . . . . . » 153

Si parla di: *Studi di Filologia italiana*. — *Dizionario biografico degli Italiani*. — *Studi linguistici italiani*. — Carlo CORDIÉ. — Carlo GOLDONI. — — Alessandro CUTOLO. — Paolo TOSCHI.

Rettifica: *Ancora a proposito della cronologia delle poesie pascoliane* (Furio Felcini).

I volumi per recensione devono essere inviati esclusivamente alla Direzione del *Giornale* presso la Casa editrice Loescher, via Vittorio Amedeo 18, Torino

Il prezzo d'abbonamento annuale (4 fascicoli) è di L. **3000** (Italia) e L. **4500** (estero). I versamenti vanno effettuati sul C. C. P. n. 2/1368.

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile*: Mario Fubini. Stampato con i tipi dello Stabilimento Grafico Moderno - Torino

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

GIORNALE STORICO
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

MARIO FUBINI - NATALINO SAPEGNO
ALFREDO SCHIAFFINI - GIUSEPPE VIDOSSI

L. 3.000 (*Italia*) — L. 4.500 (*estero*) — Pubblicazione trimestrale.

RIVISTA DI FILOLOGIA
E DI
ISTRUZIONE CLASSICA

DIRETTA DA

AUGUSTO ROSTAGNI

L. 3.000 (*Italia*) — L. 4.500 (*estero*) — Pubblicazione trimestrale.

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. 2/1368 *e indirizzati alla* Casa Editrice LOESCHER - Via Vittorio Amedeo, 18 - Torino

Sconto del 10% *a favore dell'abbonato in caso di abbonamento cumulativo a due Riviste.*

CLASSICI ITALIANI LOESCHER

Collana di testi con introduzione e note diretta da MARIO FUBINI

NOVITA'

IPPOLITO NIEVO

LE CONFESSIONI DI UN ITALIANO

Scelta a cura di BINDO CHIURLO
Commento di GIORGIO DE BLASI

Nel 1961, pel centenario della morte del N., esce nella collezione dei Classici Italiani Loescher il romanzo dove campeggia il Friuli, curato da un sommo cultore della storia del Friuli.

Bindo Chiurlo, libero docente all'Università di Torino, fine letterato, direttore della *Rivista di sintesi letteraria*, ed esperto conoscitore del Nievo, cui dedicò molto del suo impegno filologico, aveva preparato una scelta scolastica dell'autore prediletto, che la morte gli impedì di completare col commento.

Valendosi di quella scelta (che si sviluppa, come d'uso, dentro il limite dei primi undici capitoli, fino alla caduta della repubblica di Venezia, per concorde giudizio stimati i più belli — più un breve epilogo) il De Blasi ha commentato il romanzo, l'unico davvero vivo tra il Manzoni ed il Verga, e vi ha posto una introduzione informativa per gli studenti, lumeggiando con l'aiuto dei lavori del Chiurlo e degli studiosi ultimi, i caratteri dell'opera, sia nel riguardo stilistico, che in quello psicologico, morale, storico, estetico. Particolare cura ha potuto dare (anche con la conoscenza delle carte del Chiurlo) al valore ermeneutico di diversi vocaboli di conio dialettale, per cui il commento apporta qualche precisazione rispetto ad altri anche recenti.

Compare qui in appendice, come primizia inedita, una prolusione critica: « L'intimo dramma di I. Nievo » del Chiurlo. Il testo è stato riveduto secondo gli apporti più recenti, su quello della collezione dei classici di Ricciardi.

R 25 JUL 1962